

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

KAAMELOTT (2005-2009) D'ALEXANDRE ASTIER,
OU LA RÉACTUALISATION DU HÉROS ARTHURIEN

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

STÉFANIE GUÉRIN

JUIN 2015

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Mes proches et mes amis connaissent depuis longtemps mon rêve de faire un mémoire sur les légendes du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde, ces récits que je chéris depuis le tout début de mes études en littérature. Cette quête du Graal est en quelque sorte devenue la mienne. L'aventure arrive à sa fin, et nombreux sont ceux et celles qui m'ont épaulée.

J'aimerais avant tout remercier ma directrice, Madame Brenda Dunn-Lardeau, pour ses précieux conseils, sa patience infatigable et son appui constant sans lesquels je n'aurais pas pu me rendre jusqu'au bout.

Je remercie mes parents qui ont toujours cru en moi et qui, sans hésiter, m'ont soutenue et encouragée tout au long de mes études. Je vous aime!

Je souligne la patience et la force d'esprit de Pierre, mon amour, qui a enduré toutes mes angoisses, toutes mes nuits blanches et mes semaines à travailler devant mon ordinateur et mes livres, lui qui m'a toujours vue aux études et pour qui ce sera étrange de ne pas me voir le nez dans mes travaux!

Je salue et remercie ces amis qui m'ont encouragée tout le long de mon mémoire (leur présence m'a fait un bien fou pendant cette quête!): Marianne, mon cousin Jonathan, Stéphane, Marylene, Bruno, Guillaume, Anne, Elvan; Marie-Olivier, grâce à qui je suis retournée à la maîtrise quand elle a vu à quel point j'étais passionnée de *Kamelott*; Geneviève, Benoît, puis Rebecca, Sandra et Marilou, dont j'ai envahi le salon de thé et le café pour travailler la tête tranquille, au point de faire partie des meubles! Merci à tous.

Enfin, j'aimerais remercier Alexandre Astier : votre œuvre m'a permis de travailler sur les légendes arthuriennes qui me passionnent. Si vous me permettez un clin d'œil, vos commentaires adressés aux étudiantes de lettres qui annotent les textes avec des « Oui, très juste » ne m'ont jamais froissée; car, si j'ai bel et bien annoté les vôtres, ce ne fut jamais de cette manière, et j'espère de tout cœur que ce mémoire qui résulte de mes annotations fera honneur à votre œuvre!

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	5
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE 1	18
1.1. La trame narrative dans <i>Kaamelott</i>	20
1.1.1. Quels sont les héritages, les éléments modifiés ou supprimés de la trame narrative des principales sources arthuriennes?	20
1.1.2. Comment la voix narrative dans <i>Kaamelott</i> transmet-elle les héritages des sources du cycle arthurien?	26
1.2. Place et fonction des innovations d'Astier dans <i>Kaamelott</i>	28
1.2.1. Le déplacement de la grande Histoire à l'histoire du quotidien	28
1.2.2. La parodie et la comédie.....	30
1.2.3. Les anachronismes qui concernent le langage et les costumes	33
1.2.4. Les choix du scénariste dans <i>Kaamelott</i>	35
1.3. Du merveilleux à la <i>fantasy</i> dans <i>Kaamelott</i>	38
1.3.1. Place et rôle du merveilleux médiéval celtique des romans arthuriens dans <i>Kaamelott</i>	38
1.3.2. Place et rôle du merveilleux contemporain.....	42
CHAPITRE 2	49
2.1. Portrait d'Arthur d'après l'histoire et la légende médiévales	51
2.1.1. Les figures de chef divinement élu et d'autorité.....	51
2.1.2. Grandeur et misère de l'idéal chevaleresque épique et courtois chez Arthur ..	54
2.1.3. Arthur et les faits et vertus de l'idéal courtois comme art de vivre	58
2.2. Réécriture par Astier des sources médiévales historiques et littéraires	61
2.2.1. La figure de chef divinement élu et d'autorité par rapport à la guerre et à la quête du Graal.....	61
2.2.2. Arthur et les faits et les vertus de l'idéal chevaleresque épique et courtois.....	64

2.2.3. Arthur et les faits et les vertus de l'idéal courtois comme art de vivre.....	66
2.3. Apport de la culture contemporaine des XIX ^e et XX ^e siècles à la figure d'Arthur dans <i>Kaamelott</i>	69
2.3.1. La posture d'autorité revisitée	70
2.3.2. De nouvelles valeurs morales et des entorses à l'idéal chevaleresque.....	76
2.3.3. Un nouveau code courtois revu par le romantisme.....	82
CHAPITRE 3	86
3.1. La notion d'autorité et la figure de chef : évolution des relations entre les guides du jeune Arthur et lui, et leur impact sur la notion de héros jusqu'à <i>Kaamelott</i>	87
3.1.1. Merlin comme guide dans les sources médiévales historiques et littéraires et la réécriture de cette figure comme conseiller dans <i>Kaamelott</i>	88
3.1.2. Invention par Astier du mentorat de <i>Caesar Imperator</i> auprès du jeune soldat Arthur dans <i>Kaamelott</i>	89
3.2. La notion d'idéal chevaleresque : évolution des rapports entre les chevaliers Lancelot, Perceval et le roi Arthur des sources médiévales à <i>Kaamelott</i>	93
3.2.1. Les rapports féodaux entre Lancelot, Perceval et Arthur d'après les sources médiévales	94
3.2.2. Les rapports vassaliques entre Arthur, Lancelot et Perceval dans <i>Kaamelott</i>	96
3.3. La notion d'idéal courtois : évolution de la relation conjugale entre la reine Guenièvre et le roi Arthur des sources médiévales à <i>Kaamelott</i>	107
3.3.1. Influence des relations adultérines d'Arthur sur sa relation amoureuse avec Guenièvre d'après les sources médiévales.....	107
3.3.2. Réécriture de la relation conjugale entre Guenièvre et Arthur dans <i>Kaamelott</i>	109
3.3.3. Réécriture de la notion d'idéal courtois en triangle amoureux entre Arthur, Guenièvre et Lancelot dans <i>Kaamelott</i>	115
CONCLUSION	121
APPENDICE I	131
BIBLIOGRAPHIE	135

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur un des héros les plus connus des mythes littéraires, soit Arthur, roi de Bretagne et sa réactualisation dans la série télévisée *Kaamelott*, diffusée de 2005 à 2009 en six saisons. Son auteur et réalisateur, Alexandre Astier, appelle « Livres » les saisons de cette série française, qui constitue un avatar du héros arthurien dans la littérature et la culture contemporaines. Autour de son protagoniste principal, Arthur, on voit graviter toute une cour composée des chevaliers de la Table Ronde, du druide Merlin et de la reine Guenièvre, en plus de divers chefs politiques, dont *Caesar Imperator*, un vieil empereur romain.

Si la série *Kaamelott* est devenue une réécriture arthurienne digne d'attention, c'est qu'elle réactualise, en effet, la figure du héros adaptée de nombreuses fois au cours des siècles. Ainsi, nous avons voulu étudier cette figure dans la réécriture d'Astier des sources historiques et littéraires médiévales.

Pour cela, l'introduction présente *Kaamelott* et définit les traits saillants du concept et des idéaux du héros au Moyen Âge et au XXI^e siècle. Le premier chapitre étudie à la fois ce qu'Astier en retient et la contemporanéité qu'il a insufflée à sa série pour faire sien cet héritage. Pour ce faire, il utilise notamment l'intertextualité, l'histoire, la parodie, le drame, la *fantasy* et les anachronismes. Ces choix et ces techniques rapprochent *Kaamelott* d'une réalité historique tout en suscitant l'émerveillement chez le spectateur. Le deuxième chapitre se consacre d'abord à ce qu'Astier doit au portrait du héros arthurien dans les sources quant à la notion d'autorité, à l'idéal chevaleresque et à l'idéal courtois comme art de vivre. Pour créer un héros « kaamelottien », il ajoute des touches colorées par la conception du héros romantique du XIX^e siècle et d'autres inspirées des détails du quotidien ou du comique de Louis de Funès. Arthur, cette figure héroïque d'autorité, s'humanise et laisse entrevoir ses défauts et ses problèmes, voire explore de nouvelles valeurs morales inconnues dans le roman breton médiéval. Le troisième chapitre porte sur les relations qu'entretient Arthur avec des personnages pivots de la série, tels Merlin, *Caesar Imperator* et Méléagant, ainsi que Lancelot et Perceval. Ce chapitre examine aussi la courtoisie comme art d'aimer avec les épouses d'Arthur et ses maîtresses, sans oublier le triangle amoureux entre Guenièvre, Lancelot et lui.

Au terme de ce mémoire, nous pourrions déterminer si cette réécriture, née de la légende arthurienne, reflète davantage le XXI^e siècle que le Moyen Âge et comment le concept du héros arthurien, comme figure d'autorité, se renouvelle dans *Kaamelott*. En effet, nonobstant la réécriture, les anachronismes, la parodie et tous les défauts dont Arthur est affublé, peut-il toujours rester un héros, dans son avatar moderne du héros de jadis, certes plus adapté à notre époque contemporaine et auquel le spectateur peut mieux s'identifier?

Mots-clés : Arthur, héros, légende, Moyen Âge, merveilleux, *fantasy* parodie, chevalerie, autorité, Guenièvre, courtoisie, personnages historiques, personnages fictifs.

INTRODUCTION

Réécrite et adaptée de nombreuses fois depuis son apparition au Moyen Âge, la légende arthurienne continue d'inspirer les créateurs de tous les médias au XXI^e siècle. Sous la plume d'Alexandre Astier, la série télévisée *Kaamelott*¹, qui sera l'objet de ce mémoire, constitue un avatar de la légende arthurienne dans la littérature et la culture contemporaines.

La série a été diffusée de 2005 jusqu'à 2009 sur la chaîne française M6, en six saisons, découpage que l'auteur nomme des « livres ». La structure de l'œuvre évolue peu à peu au fil des saisons : les quatre premières saisons comportent chacune cent épisodes d'environ trois minutes et trente secondes, c'est-à-dire des *shortcoms*, format dérivé de la tradition télévisuelle du *sitcom* : « les shortcoms, contraction de “comédie courte” en anglais, [...] sont des séries, souvent quotidiennes, dont le format varie autour des cinq minutes par épisode avec des personnages réguliers² ». La cinquième saison, originalement présentée sous forme d'épisodes télévisés d'environ sept minutes, se retrouve en huit épisodes de 52 minutes sur DVD. La saison six, quant à elle, se compose de neuf épisodes de 44 minutes. Les scénarios des trois premières saisons de *Kaamelott* ont aussi été publiés respectivement en 2008, 2009 et 2010³.

Kaamelott, c'est aussi six tomes de bande dessinée, publiés de 2006 à 2013 : *L'Armée du nécromant*⁴, *L'Énigme du coffre*⁵, *Les Sièges de transport*⁶, *Perceval et le dragon d'airain*⁷,

¹ Alexandre Astier (réal. et aut.), *Kaamelott*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2005-2009, 6 t.

² Guillaume Matthias, « Les shortcoms, l'avenir de la fiction française ? », *Front de libération télévisuelle*, en ligne, <http://www.a-suivre.org/_archives/flt/article.php?id_article=527>, consulté le 12 décembre 2011.

³ Un tome rassemblant les saisons 4 à 6 est prévu pour une date indéterminée.

⁴ Alexandre Astier et Steven Dupré, *Kaamelott, Tome 1 : L'Armée du nécromant*, Bruxelles, Casterman, 2006, 48 p.

⁵ Alexandre Astier et Steven Dupré, *Kaamelott, Tome 2 : L'Énigme du coffre*, Bruxelles, Casterman, 2007, 48 p.

⁶ Alexandre Astier et Steven Dupré, *Kaamelott, Tome 3 : Les Sièges de transport*, Bruxelles, Casterman, 2008, 48 p.

*Le Serpent géant du lac de l'Ombre*⁸, *Le Duel des mages*⁹ et *Contre-attaque en Carmélide*¹⁰. Ces bandes dessinées ont toutes été écrites par Astier lui-même et illustrées par Steven Dupré; elles s'inscrivent dans la chronologie de la première saison de *Kaamelott* et permettent de se concentrer sur le récit de missions précises des chevaliers et qui ne pouvaient pas faire l'objet d'un seul épisode de trois minutes.

Si les premières saisons de la série relatent le quotidien du roi Arthur, des chevaliers de la Table Ronde et des habitants de l'île de Bretagne sous un angle parodique et comique, des bribes dramatiques intègrent peu à peu la série, dès le livre II, sur un axe chronologique dont l'esprit tourne définitivement à la comédie dramatique entre la fin de la troisième saison et celle de la quatrième. Les huit premiers épisodes du sixième livre font un retour en arrière dans l'histoire¹¹, retour situé à Rome, puis en Bretagne, racontant la prise du pouvoir d'Arthur. En ayant recours à plusieurs médias pour son récit, Astier fait la preuve de sa polyvalence artistique; aussi, l'évolution de la forme, du genre et de l'esthétique de la série télévisée reflète la volonté de l'auteur de conclure sa saga par une trilogie cinématographique de *Kaamelott*, projet qui ne sera pas une réécriture, mais bien la conclusion finale de tous les éléments précédents.

Quant à Alexandre Astier, celui-ci, né en 1974 à Lyon, est non seulement l'auteur de *Kaamelott*, mais aussi le réalisateur, le monteur, le compositeur et l'interprète musical, sans compter qu'il joue le rôle principal de la série, celui du roi Arthur¹². Rappelons qu'Astier a

⁷ Alexandre Astier et Steven Dupré, *Kaamelott, Tome 4 : Perceval et le dragon d'airin*, Bruxelles, Casterman, 2009, 48 p.

⁸ Alexandre Astier et Steven Dupré, *Kaamelott, Tome 5 : Le Serpent du lac de l'ombre*, Bruxelles, Casterman, 2010, 48 p.

⁹ Alexandre Astier et Steven Dupré, *Kaamelott, Tome 6 : Le Duel des mages*, Bruxelles, Casterman, 2011, 48 p.

¹⁰ Alexandre Astier et Steven Dupré, *Kaamelott, Tome 7 : Contre-attaque en Carmélide*, Bruxelles, Casterman, 2013, 48 p.

¹¹ Ce procédé se nomme en anglais un *prequel*, terme dont l'équivalent français est « antépisode » (film produit après un autre d'une même série, mais dont la chronologie de l'intrigue est antérieure à celle du film précédent). Source : Office québécois de la langue française, « Antépisode », *Le grand dictionnaire terminologique*, 2012, <http://www.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp>, consulté le 21 mars 2012.

¹² Ce qui explique que le roi Arthur dans *Kaamelott* parle comme Astier écrit.

fait des études en musique au conservatoire et à l'*American School of Modern Music*. Par ailleurs, il a acquis de l'expérience en jouant au théâtre et en tournant des courts-métrages, mais c'est avec le court-métrage *Dies Irae*¹³ qu'Astier se fait connaître, œuvre qui est en fait la genèse de *Kaamelott*¹⁴.

Nous nous souviendrons que, au-delà de la légende orale qui lui est associée, la légende arthurienne a une base littéraire richement garnie, tandis qu'Arthur, ce personnage mystérieux, fait depuis longtemps l'objet de recherches archéologiques et historiques (parfois controversées). Quoi qu'il en soit, il convient de rappeler que *Kaamelott* se situe à la croisée des chemins de différents courants de réécritures de la légende arthurienne et au confluent de plusieurs médias, dont il faudra tenir compte dans notre étude. Outre les nombreuses versions médiévales ou même les versions romantiques du XIX^e siècle, la série d'Astier hérite, de surcroît, de caractéristiques particulières à ses œuvres contemporaines. Par exemple, elle met à mal, grâce à la satire, une certaine vision idéalisée de la chevalerie et du Moyen Âge, comme l'avait fait le récit hétérochronique de 1889 *A Connecticut Yankee at King Arthur's Court* de Mark Twain¹⁵ qui met en scène les XIX^e et V^e siècles. On comprend aussi que, plus que la satire, la parodie chez Astier est une singularité importante qui prend exemple sur le décapant *Monty Python and the Holy Grail* (1975) de Terry Gilliam¹⁶. Par contre, comme la série d'Astier tend à devenir dramatique et, par le fait même, plus épique, elle s'apparente tout autant à l'adaptation classique accompagnée des opéras de Wagner qu'est *Excalibur* (1981) de John Boorman¹⁷ qu'à la réécriture classique, mais plus légère (parce qu'elle intègre un peu de comédie et d'anachronismes) de René Barjavel, *L'Enchanteur* (1984)¹⁸. Astier

¹³ Alexandre Astier, *Dies Irae*, France (Paris et Lyon), court-métrage, 2003, 14 min.

¹⁴ Le court-métrage présentait, en contexte arthurien, des personnages et des situations ressemblants déjà à ceux qui suivront dans *Kaamelott*. C'est le succès de cette œuvre (Prix du public 2003 du Festival *Off-Courts* et Prix du public Tout court! 2004 du Festival *Comédia/Juste pour rire*) qui convainc Astier de poursuivre l'aventure sous la forme d'une télésérie.

¹⁵ Mark Twain, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, New York, Washington Square Press, 1963, 360 p.

¹⁶ Terry Gilliam, *Monty Python and the Holy Grail*, Angleterre (Cranbrook), Python (Monty) Pictures, 1974, 89 min.

¹⁷ John Boorman, *Excalibur*, États-Unis (Los Angeles), Orion Pictures, 1981, 140 min.

¹⁸ René Barjavel, *L'enchanteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 470 p.

remplace aussi le mythe arthurien aux alentours de la chute de l'Empire romain, au tout début du Moyen Âge, et donc dans un contexte culturel plutôt celtique, peu à peu christianisé. Cette caractéristique semble être populaire dans les dernières décennies, puisqu'elle se remarque dans des œuvres récentes telles que les cinq tomes du *Cycle of Pendragon* (1987 à 1997), de Stephen Lawhead¹⁹, et les neuf albums de bandes dessinées *Arthur, une épopée celtique* (1999 à 2006), de David Chauvel et de Jérôme Lereculey²⁰. De surcroît, les trois récits se réclament du genre de la *fantasy*. Enfin, parce que *Kaamelott* se rapproche, dans le temps, de la fin de l'Empire romain, mais aussi parce que, dans ce cas-ci, Arthur se voit attribuer une éducation militaire et un grade d'officier romain, elle s'apparente au film d'Antoine Fuqua *King Arthur* (2004)²¹. Cependant, le film de Fuqua s'affiche comme une reconstitution historique de la légende arthurienne (ce qui est sujet à débats), alors que ce n'est pas le cas de *Kaamelott*. Cette liste n'est pas exhaustive, puisque le mythe arthurien fait encore l'objet de nombreuses réécritures, mais elle suffit à montrer l'importance qu'a toujours ce mythe dans la culture contemporaine.

Dans le cas qui nous occupe, la série *Kaamelott* s'est d'abord distinguée, dans ses premières saisons, par la représentation humoristique de la vie quotidienne des personnages des récits arthuriens. Or, ce qui nous intéressera, dans ce mémoire, est la reconstruction d'une légende où l'auteur intègre, dans les saisons subséquentes, l'évolution psychologique du roi Arthur et la mutation de ses relations avec les personnages de Guenièvre, de Lancelot, de Perceval et de *Caesar Imperator*.

Pourtant, le but premier d'Alexandre Astier n'était pas simplement de proposer une nouvelle version de la légende; il s'explique ainsi sur le motif de son recours au « mythe » arthurien, comme dans l'extrait suivant :

[...] je voulais simplement installer une situation d'autorité en tant que personnage principal, qui a à expliquer à son équipe – j'aurais pu le faire chez EDF (Électricité de France) – j'avais besoin, je pense, du miroir du film d'époque pour que ce soit un peu moins urbain contemporain, un peu moins réel, et c'est vrai que, dans un esprit un peu

¹⁹ Stephen Lawhead, *Cycle de Pendragon*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1987-1997, 5 t.

²⁰ David Chauvel et Jérôme Lereculey, *Arthur, une épopée celtique*, Paris, Delcourt, 1999-2006, 9 t.

²¹ Antoine Fuqua, *King Arthur*, États-Unis (Burbank), Touchstone Pictures, 2004, 139 min.

« de funésien », de devoir enseigner à une équipe un truc un peu compliqué et qu'ils étaient pas forcément capables de recevoir, s'est imposé naturellement le mythe, même le cliché arthurien, d'Arthur (et de ses chevaliers) qui se retrouve à devoir exposer un truc complètement abstrait à des gens qui ne peuvent recevoir que du concret²².

Astier redessine ainsi des héros qui, tout en se réclamant du mythe arthurien, n'en sont pas des copies conformes. Ceux-ci deviennent un moyen d'illustrer le problème du rapport contemporain à l'autorité et à la figure de l'autorité. De même, Astier reconfigure l'idéal chevaleresque, qui reste inatteignable parce qu'il est inhumain et donc insoutenable. Notre étude de *Kaamelott* a pour but de déterminer comment Astier transforme ces héros, voire la notion de héros, à l'aune des modèles et des préoccupations du monde contemporain, et ce pour quoi il utilise et recycle les lieux communs arthuriens pour dépeindre des situations et des problématiques modernes.

Bien que *Kaamelott* soit relativement récent, quelques études, presque toutes de niveau universitaire, en ont déjà analysé quelques aspects. Le bref bilan critique qui suit fait état des différents points abordés et de leurs conclusions respectives.

Deux de ces ouvrages se concentrent sur d'autres disciplines que la littérature. D'abord, Valérie Florentin, de l'Université Laval, a étudié la télésérie *Kaamelott* sous l'angle de la traduction dans *L'humour verbal et sa traduction : Une étude de la série télévisée française Kaamelott*²³. La série est, en effet, accessible aux anglophones grâce aux sous-titres; Florentin étudie donc les équivalences des anachronismes et de l'humour langagier, de la langue source française à la langue cible anglaise. L'humour verbal étant un aspect important de la série, la traduction d'expressions et de blagues devient un travail délicat qui soulève autant de questions que l'analyse littéraire du contenu. Florentin couvre, dans son mémoire, un domaine connexe à la littérature, mais aussi plus technique. Par conséquent, elle y établit une « taxonomie de l'humour verbal tel qu'employé dans *Kaamelott*, autant en français qu'en

²² Yves Calvi, *Entrevue avec Alexandre Astier à Nonobstant*, sur France Inter, 9 janvier 2008, <http://www.tv-radio.com/ondemand/france_inter/NONOBSTANT/NONOBSTANT20080109.ram>, consulté le 29 novembre 2011.

²³ Valérie Florentin, « *L'humour verbal et sa traduction : Une étude de la série télévisée française Kaamelott* », mémoire de maîtrise, Département de langues, linguistique et traduction, Université Laval, 2010, 99 f.

anglais²⁴ », ce qui lui permet de dégager les procédés propres à la langue cible et qui seront les plus appropriés pour traduire les procédés utilisés dans la langue source de la série. Étant donné le domaine d'étude du mémoire, les conclusions révèlent la possibilité de traduire l'humour d'une œuvre grâce à l'effet que le procédé provoque dans la langue cible, plutôt que dans une traduction littérale qui ne saurait donner le même résultat. Les différents procédés d'humour verbal que Florentin identifie, soit la litote, le syllogisme, la collocation, l'évidence, le préjugé, le jeu de mots, l'ironie et le non-sens s'ajoutent à l'anachronisme, que nous verrons dans notre analyse littéraire.

Le deuxième ouvrage, un article d'Alexandre Ciaudo intitulé « Essai sur un système juridique d'il y a moins longtemps, dans une contrée pas si lointaine », est tiré du blogue *Le droit administratif*²⁵. Comme son nom l'indique, l'article se concentre sur l'aspect juridique du monde dépeint par Astier. Bien que ce thème paraisse plus éloigné du domaine littéraire, il décrit avec précision la « pensée juridique²⁶ » qui se dégage de l'écriture d'Astier, tout en la mettant en parallèle avec le droit dans l'histoire, et surtout avec l'Antiquité romaine et le Moyen Âge. L'article s'articule autour de quatre concepts juridiques, soit le roi comme personnification du pouvoir, la délégation de ce même pouvoir aux ministres, le paradoxe de l'état fédérateur et fédéré, ainsi que la discussion de la présence d'une constitution dans le royaume. Il y a deux bémols à cet article. D'abord, il y a quelques erreurs et problèmes de clarté quant aux éléments narratifs de *Kaamelott*. Ensuite, l'article se borne à un portrait détaillé de l'aspect juridique de *Kaamelott*, sans vraiment en dégager de conclusions, ce qui est dommage parce qu'une analyse aurait pu confirmer si la série présente le système juridique et constitutionnel d'une monarchie classique britannique ou celui d'une province romaine. Cet article ne reste donc qu'une référence descriptive de la construction et de la légitimité de l'autorité du héros arthurien sur la collectivité du point de vue de l'institution juridique qui cautionne les droits et les devoirs de chacun.

²⁴ *Ibid.*, f. 64.

²⁵ Ciaudo, Alexandre, « Essai sur un système juridique d'il y a moins longtemps, dans une contrée pas si lointaine », *Le droit administratif*, 2 juin 2009, en ligne, <<http://www.blogdroitadministratif.net/index.php/2009/06/02/237-essai-sur-un-systeme-juridique-dil-y-a-moins-longtemps-dans-une-contrée-pas-si-lointaine#pnote-237-1>>, consulté le 11 avril 2012.

²⁶ *Ibid.*

Parmi les études axées sur les disciplines artistiques entourant *Kaamelott* (télévision, cinéma, littérature), deux articles des Actes du colloque *Le Moyen Âge en jeu* abordent la question de l'humour. Camille Bozonnet, dans « *Kaamelott* : "faire dérailler les mythes en leur insufflant du quotidien"²⁷ », décortique l'intégration de scènes du quotidien d'Arthur et de son entourage. L'auteur fait la preuve que l'irruption de la vie ordinaire dans la légende arthurienne la déforme pour mieux la reformer, car *Kaamelott* respecte tout de même les conditions d'avènement d'un récit au statut mythique, telles que définies par Philippe Sellier²⁸. Néanmoins, en ne s'appuyant que sur les deux premières saisons de la série, Bozonnet laisse ample matière à réflexion en ce qui concerne les autres livres, sans compter qu'elle s'attarde avant tout au fond et à la forme mythique du récit d'Astier, et non au fond et à la forme sous-jacente fondant la série, c'est-à-dire à la situation d'autorité de départ qu'Astier souhaitait d'abord développer. Cet article, fort bien structuré, demeure donc une référence non négligeable pour ce mémoire. Il accompagne un autre article, d'Hélène Bouget cette fois, qui s'intitule « Chevalerie en péril : parodie et déconstruction des héros arthuriens dans *Kaamelott*²⁹ ». L'analyse de l'utilisation de la parodie, qui ternit l'image héroïque des chevaliers, ne peut aller en profondeur : un tel article est trop court pour bien analyser cinq saisons, sans compter que, de surcroît, il ne traite qu'en surface de tous les personnages principaux. Qu'à cela ne tienne, Bouget évoque toutefois deux bonnes pistes de recherche : d'une part, le fait que *Kaamelott* « s'apparente finalement à un palimpseste de traditions littéraires traitées avec plus ou moins de liberté [...] »³⁰; d'autre part, que le côté humoristique du début de la série et l'intégration en cours de route du drame soient

²⁷ Camille Bozonnet, « *Kaamelott* : "faire dérailler les mythes en leur insufflant du quotidien" », dans S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas et A. Sultan (dir. publ.), *Eidolon : Le Moyen Âge en jeu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 205-213.

²⁸ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, n°55, 1984, p. 112-126; cité dans Camille Bozonnet, *loc. cit.*, p. 212. Selon ce dernier, les trois conditions (il n'y a que trois conditions) sont « la saturation symbolique », « le tour d'écrou » et « l'éclairage métaphysique ».

²⁹ Hélène Bouget, « Chevalerie en péril : Parodie et déconstruction des héros arthuriens dans *Kaamelott* », dans S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas et A. Sultan (dir. publ.), *Eidolon : Le Moyen Âge en jeu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 193-204.

³⁰ *Ibid.*, p. 203.

étonnamment le reflet de l'évolution du mythe littéraire dans les cycles arthuriens écrits au XIII^e siècle. Outre cela, selon cette dernière,

l'allongement du format de la série, dont les épisodes sont passés de 3'30 à 7 minutes, et le changement de tonalité perceptible dans les Livres IV et V, où l'atmosphère s'obscurcit et où l'humour s'empreint d'une certaine gravité, rappellent – toutes proportions gardées – le développement quantitatif de la matière arthurienne dans le passage du roman au cycle et, surtout, l'univers noirci et tragique du cycle de la *Post-Vulgate*³¹.

Dans le même ordre d'idées, l'article de Marie-Manuelle da Silva « La série télévisée *Kaamelott* ou la matière arthurienne revisitée³² » offre un survol de la série qui explique, non sans quelques erreurs factuelles de la part de Silva, le contexte de diffusion, les questions de genre et les contraintes quant au format, ce qui prend la moitié de l'article. Ce qui en reste aborde de manière très sommaire l'effet de *Kaamelott* dans la culture populaire, l'utilisation massive de l'intertextualité et les inspirations directes empruntées au genre de la *fantasy*. Par exemple, dans *Kaamelott*, les êtres mythiques tels que les dragons et les fées, ainsi que le modèle des quêtes, telles que la recherche d'un trésor dans un donjon, s'inspirent, entre autres, des jeux de rôles Donjons et Dragons, des jeux vidéo et du genre littéraire de la *fantasy*. C'est vers la fin de l'étude que l'auteur analyse la notion d'actualisation du mythe, ce qui est bien peu pour l'étendue du sujet. De plus, il n'y est forcément pas question de la saison six, qui n'avait pas encore été diffusée au moment du colloque. Quoi qu'il en soit, da Silva soutient qu'Alexandre Astier cherche un équilibre entre la vision du Moyen Âge des historiens et celle des créateurs, entre la culture populaire et la culture intellectuelle, équilibre qui permet de rallier le plus grand nombre de spectateurs possible à une télésérie.

Sébastien Brossard présente, quant à lui, un mémoire de quarante pages qui étudie *Kaamelott* sous l'angle de l'humour, de la magie et de l'échec³³. Après une recherche sur les similitudes et les divergences entre la série et le mythe arthurien, Brossard se concentre sur des épisodes choisis de la première saison pour l'analyse thématique. À la lumière de son

³¹ *Ibid.*

³² Marie-Manuelle da Silva, « La série télévisée *Kaamelott* ou la matière arthurienne revisitée », *Carnets*, no. spécial Cultures littéraires : nouvelles performances et développement, automne / hiver 2009, p. 307-318.

³³ Sébastien Brossard, « *Kaamelott* : humour, parodie et réflexion sur l'échec », mémoire Master 1, UFR Sciences du langage de l'homme et de la société, Université de Franche-Comté, 2011, 40 f.

étude de l'humour dans le thème de la magie, Brossard conclut que, contrairement à la majorité des œuvres entourant le mythe arthurien, *Kaamelott* montre la faillite plutôt que la gloire, affirmation réfutable, ou du moins à nuancer, au sens où la quête du Graal n'aboutit jamais non plus dans plusieurs des œuvres sur le roi Arthur, même si l'échec n'y est pas souligné de façon parodique.

C'est le mémoire de Laurie Malterre, *Kaamelott : une réécriture contemporaine du mythe d'Arthur*, qui étudie le plus longuement *Kaamelott* à travers les cinq premiers livres, puisque le sixième n'avait pas encore été diffusé lors de la rédaction du mémoire. Malterre se penche d'abord, dans son premier chapitre, sur ce qu'elle considère être des affinités entre le mythe et le feuilleton télévisé, décortiquant donc *Kaamelott* à la lumière de son média, du processus de création et de la réception de la série. Puis, elle fait la preuve de l'inscription de *Kaamelott* dans le courant de la postmodernité, grâce à l'étude de caractéristiques telles que « [la] fragmentation, [l'humour], [la] lucidité, [la] réflexivité, [l'hybridation et la revendication de son caractère populaire]³⁴. » En soulignant que la déconstruction du mythe par Astier ne mène que mieux à une réécriture du mythe, Malterre abonde dans le sens de Bozonnet et illustre d'autant plus l'appartenance de *Kaamelott* au post-modernisme. Dans le dernier chapitre, l'auteur confirme que, en confrontant passé et présent grâce à l'intertextualité et à la reprise du mythe arthurien, Astier « [insère] la série dans un contexte temporel qui n'appartient à aucune époque, et qui ainsi touche à l'atemporalité propre aux mythes³⁵. » Seulement, par la force des choses, Malterre s'est bien gardée de confirmer la tendance de la série à revenir au mythe épique traditionnel vers la fin de la série, faute d'avoir vu, au moment de la rédaction de son étude, seules les cinq premières saisons. En revanche, elle mentionne que l'analyse pourrait être approfondie avec le livre VI ainsi qu'avec la trilogie cinématographique à venir.

Étant donné que le début de la série et son côté humoristique ont déjà fait l'objet de quelques recherches, le corpus de ce mémoire sera concentré sur les épisodes qui font avancer la trame narrative chronologique. Ainsi, des épisodes choisis des trois premières

³⁴ Laurie Malterre, « *Kaamelott : une réécriture contemporaine du mythe d'Arthur* », mémoire de Master 2, Limoges, Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Limoges, 2009, f. 92.

³⁵ *Ibid.*, f. 129.

saisons s'ajouteront à l'étude des livres IV, V et VI, qui auront une place de choix dans l'analyse, puisque c'est cette portion du récit qui a été la moins explorée. Ainsi, bien que l'humour soit un thème très présent dans *Kaamelott*, il ne sera pas l'objet principal de l'étude, mais servira seulement d'appui au propos. Par ailleurs, dans le cadre de ce mémoire, ce seront les scripts de la série qui seront cités s'ils sont disponibles (Livres I, II et III); dans le cas contraire, nous citerons nos transcriptions des épisodes des DVD (Livres IV, V et VI).

L'analyse du héros que nous nous proposons d'entreprendre dans *Kaamelott* demande une connaissance des traits saillants du héros médiéval et arthurien, mais aussi du héros du XXI^e siècle, choses qui n'ont encore jamais fait l'objet d'une étude approfondie. En effet, il s'agit de dégager les caractéristiques des personnages de *Kaamelott*, qui évoluent dans une œuvre moderne, mais qui proviennent du même fond littéraire, c'est-à-dire la matière arthurienne. À la base, le héros médiéval, entre le « demi-dieu de la mythologie grecque » et « le personnage principal d'une œuvre de fiction », se rapproche plutôt d'une « personne exceptionnelle par son courage et ses vertus³⁶ ». Rappelons que la polysémie de ce terme littéraire tire son origine de l'Antiquité, où « [...] les grands récits étaient tout entier consacrés à des figures héroïques : les trois sens du mot "héros" se confondaient³⁷. » Au Moyen Âge, la définition n'évolue pas beaucoup, mais désigne surtout un « [...] héros [qui] s'élève au-dessus des autres hommes, [qui] incarne les valeurs de sa société : il est un modèle et un symbole³⁸ ». Marie-Claire Kerbrat, quant à elle, ajoute les traits suivants à la définition du héros en général. Il s'agit d'un « [...] homme qui se distingue par un courage, une force de caractère, une grandeur d'âme extraordinaire; par conséquent digne de l'estime publique³⁹ ». Les héros des récits arthuriens d'origine se distinguent donc de ceux de la réécriture moderne qu'est *Kaamelott* qui, eux, sont teintés d'une définition en l'occurrence contemporaine : « [...] la tendance générale dans le roman moderne est à la mise en question du statut du

³⁶ Gérard Conio et Philippe Forest, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1993, p. 83.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 1.

héros : le personnage central n'est plus un être d'exception⁴⁰. » Astier, sans abandonner l'idée du héros, paraît le désacraliser, procédé qui est un trait commun des réécritures actuelles où l'infailibilité des personnages et leur caractère divin disparaît. Astier montre ses personnages sous un jour plus humain, avec leurs défauts, et il remet en question les valeurs dont ils sont a priori les protecteurs. En ce XXI^e siècle, le héros serait-il plus ancré dans la réalité, permettant ainsi au lecteur de mieux s'identifier à lui?

Pour explorer cette problématique du héros et du mythe arthurien, ce mémoire va se déployer en trois chapitres.

Le premier chapitre étudiera, grâce à l'intertextualité, à la fois ce qu'Astier retient du mythe arthurien et la contemporanéité qu'il a insufflée à sa série pour faire sien cet héritage. La comparaison entre les grandes lignes narratives du mythe, telles qu'illustrées, entre autres, par Gildas, Nennius, Geoffroy de Monmouth, des conteurs gallois et Chrétien de Troyes dans les romans de la Table Ronde et ceux du cycle du Graal, et celles qu'Astier a choisies pour forger son récit montrera comment le mythe arthurien médiéval est revisité dans la fiction de *Kaamelott*. Il faudra s'interroger sur la fonction des anachronismes culturels, esthétiques et langagiers volontairement commis dans la réactualisation. Enfin, il sera question du merveilleux médiéval celtique qu'Astier fait cohabiter avec le merveilleux contemporain, truffé de références au genre de la *fantasy* et qui s'appuie sur les jeux de rôles, les jeux vidéo ainsi que les effets télévisuels.

Le deuxième chapitre se consacrera d'abord aux sources historiques et littéraires qui dessinent le portrait du héros arthurien afin de distinguer ce qui relève de l'histoire d'Arthur et de sa légende. Il sera alors pertinent d'analyser ce qu'Astier doit à la notion du héros arthurien, à ses faits et vertus, pour créer un héros « kaamelottien », comme ce qui relève des touches colorées par la conception du héros romantique du XIX^e siècle et d'autres inspirées du comique de Funès. Ce chapitre analysera aussi la figure du roi Arthur, qui oscille entre quête sacrée du Graal et quête identitaire, entre idéal chevaleresque, devenu caduc, et idéal courtois comme art de vivre. Arthur, cette figure héroïque d'autorité, s'humanise et laisse entrevoir ses défauts et ses problèmes, voire explore de nouvelles valeurs morales inconnues dans le roman breton médiéval, telle l'anti-esclavagisme. Il sera intéressant de voir comment

⁴⁰ Gérard Conio et Philippe Forest, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, op. cit., p. 83.

les notions de héros et de figures d'autorité peuvent survivre dans un contexte où le protagoniste, dont nous sommes témoins du quotidien, a accepté sa position de chef divinément élu sans l'avoir choisie, puis décide de renoncer à ce destin.

Le troisième chapitre portera sur les relations qu'entretient Arthur avec quatre personnages pivots de la série et leur impact sur les notions de héros, d'autorité et de courtoisie. Le parallèle entre Arthur, roi de Bretagne, et *Caesar Imperator*, empereur romain, permettra d'aborder la notion d'autorité à travers un personnage qui joue le rôle de mentor auprès d'Arthur. La notion d'autorité sera aussi étudiée à travers les relations entre Arthur et Perceval, puis entre Arthur et Lancelot, son bras droit. Malgré la féodalité qui lie les deux vassaux à l'autorité du roi, certains événements et certaines attitudes incompatibles avec la figure classique du héros arthurien remettent en question cette autorité. Enfin, il sera question des rapports d'Arthur avec ses épouses et maîtresses et tout spécialement du triangle amoureux entre Arthur, Lancelot et Guenièvre sous l'angle de la notion de l'idéal courtois comme art d'aimer afin de savoir si ces personnages répondent encore au modèle de la *fin'amor* ou n'hésitent pas à lui faire des entorses qui relèvent davantage de mœurs modernes.

La conclusion devrait déterminer si cette réécriture, née du mythe arthurien, véhiculé par l'histoire et la littérature, les anachronismes et le merveilleux, reflète davantage le XXI^e siècle que le Moyen Âge et comment le concept du héros arthurien, comme figure d'autorité, se renouvelle dans *Kaamelott*. Ainsi, la création d'un personnage plus humain et plus moderne, dont la quête identitaire remplace celle du Graal, serait-elle servie par la mise en scène du quotidien d'Arthur et les obstacles qui l'accablent comme les nouvelles valeurs qu'il anticipe? L'impact de ses relations avec l'empereur, ses vassaux ainsi que son épouse Guenièvre contribue peut-être à corroborer cette hypothèse de la redéfinition du héros, de l'autorité et de la courtoisie.

CHAPITRE 1

*Kaamelott*¹, c'est à la fois la tradition et la parodie de la légende du roi Arthur et de ses chevaliers de la Table Ronde. Héritière de la matière de Bretagne, la série est, de surcroît, influencée dans sa réécriture par des précurseurs modernes, tels que *Monty Python and the Holy Grail*² et *Excalibur*³, soit dans le ton, soit dans la facture visuelle.

Les sources attribuées à la matière de Bretagne médiévale commencent par des contes gallois de tradition orale, se fixent à l'écrit par quelques allusions à Arthur, puis prennent de l'ampleur avec Nennius au IX^e siècle, en passant, bien sûr, par Geoffroy de Monmouth, Wace, Chrétien de Troyes, Robert de Boron, le recueil des contes gallois appelé le *Mabinogion*⁴, avant qu'une dernière fois à cette époque-là, Thomas Malory y ajoute sa propre version. Aux yeux du lecteur averti, *Kaamelott* témoigne d'une grande connaissance de cette matière (sans compter plusieurs de ses avatars contemporains) et les choix narratifs obéissent au principe qu'Astier évoque dans le documentaire *Aux sources de Kaamelott* :

Je me documente, j'ai lu des trucs, mais j'essaie d'en retirer la partie connue de tous. Même les fausses idées que s'en font les gens, je les traite, j'essaie d'en faire un truc : ou rétablir [cette fausse idée] ou la mener quelque part. Je combats contre les lieux communs, je combats les clichés, donc, j'ai besoin de m'adresser à ça⁵.

Kaamelott, dans cette perspective, constituerait pour son auteur une version officieuse plus proche de la réalité, une sorte de vulgate arthurienne. Dans ce contexte, l'œuvre est un continuel alliage intertextuel de ce qui relève du passé et de la contemporanéité, alliage qui,

¹ Alexandre Astier (réal. et aut.), *Kaamelott*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2005-2009, 6 t.

² Terry Gilliam, *Monty Python and the Holy Grail*, Angleterre (Cranbrook), Python (Monty) Pictures, 1974, 89 min.

³ John Boorman, *Excalibur*, États-Unis (Los Angeles), Orion Pictures, 1981, 140 min.

⁴ *The Mabinogion*, traduction du gallois par Sioned Davies, New York, Oxford World's Classics, 2007, 293 p.

⁵ Notre transcription de l'entrevue tirée de Christophe Chabert, « Acte II : La magie et l'Église », *Aux sources de Kaamelott*, documentaire dans Alexandre Astier (réal. et aut.), *Kaamelott - Livre III*, France (Paris et Lyon), Productions CALT - Dies Irae, téléserie sur DVD, 2006, 1h 12 min.

d'ailleurs, se reflète aussi dans le passage du merveilleux médiéval à la *fantasy* contemporaine.

Ce premier chapitre analysera les modalités d'écriture auxquelles Astier a recours pour approfondir son propos, qui est de rendre un héros universel plus humain. Puisque *Kaamelott* prend ses origines dans les légendes du roi Arthur et des chevaliers de la Table Ronde, la trame narrative sera le premier point abordé. Quels sont les héritages qu'Astier a retenus, et quels sont les éléments principaux qu'il a modifiés (par exemple, l'identité des parents d'Arthur ou la Table Ronde) ou tout simplement supprimés? Par ailleurs, la voix narrative polyphonique dans *Kaamelott* sert, à notre avis, deux objectifs : transmettre ces éléments conservés et modifiés, mais aussi intégrer les innovations d'Astier dans une version actualisée de la légende qui s'en retrouve ainsi nourrie.

Le premier point étudiera cette voix narrative sous l'angle de la tradition, incarnée, entre autres, par le personnage du père Blaise, qui a pour mission de transcrire les aventures des chevaliers dans l'optique d'en faire une légende à l'image de la doxa arthurienne⁶. S'y ajouteront les allusions ponctuelles des personnages de *Kaamelott* aux éléments narratifs des sources arthuriennes, allusions qui ne font pas l'objet d'un développement approfondi dans la série.

Le deuxième point se concentrera sur les innovations d'Astier par rapport aux sources dans *Kaamelott*. Ces nouveaux éléments narratifs relèvent de l'ordre des modalités de la narration. Comme l'a illustré Camille Bozonnet dans l'article « *Kaamelott* : "faire dérailler les mythes en leur insufflant du quotidien"⁷ », c'est le quotidien des personnages qui s'impose dans le récit, à l'instar de la Nouvelle Histoire qui, dans l'évolution des études historiques, a peu à peu pris la place de la grande Histoire des rois et des reines pour inclure les oubliés ou les vaincus de l'histoire. Ce changement de point de vue est amplifié par le recours à la parodie et à la comédie, ce que dévoile Astier dans le récit que font les chevaliers du roi Arthur de leurs aventures, moins reluisantes que celles attendues des légendes. Ce récit

⁶ Selon notre définition, la doxa arthurienne est l'ensemble des faits et des présuppositions communément admis à propos du mythe d'Arthur et des chevaliers de la Table Ronde.

⁷ Camille Bozonnet, « *Kaamelott* : "faire dérailler les mythes en leur insufflant du quotidien"⁷ », dans Séverine Abiker, Anne Besson, Florence Plet-Nicolas et Agathe Sultan (dir. publ.), *Eidolon : Le Moyen Âge en jeu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 205-213.

est confronté à l'idée que le peuple du roi se fait de ses dirigeants et de ses attentes irréalisables. D'autres modalités telles que les divers types d'anachronismes commis par Astier seront abordés ici, notamment ceux qui ont trait au langage ainsi que ceux qui concernent les costumes des personnages⁸. Enfin, nous observerons quelle est la place et la fonction des choix du scénariste dans ses interventions narratives, dans son découpage du récit, dans la modernisation de la notion de cycle arthurien et dans le recours au retour en arrière, que nous nommerons ici antépisode.

Le dernier point de ce chapitre étudiera la transition du merveilleux médiéval à la *fantasy* dans *Kaamelott*. Nous voulons d'abord étudier la place du merveilleux des sources arthuriennes dans la téléserie, puis le merveilleux contemporain, que nous nommerons ici sous sa forme anglo-saxonne et moderne, c'est-à-dire la « *fantasy* », qui joue un rôle important et qui n'a rien d'accessoire dans la trame narrative. *Kaamelott* fait usage autant de la *fantasy* littéraire que de la *fantasy* que l'on retrouve dans les autres médias, particulièrement au cinéma, à la télévision et dans les jeux de rôles, que ce soit les jeux vidéo ou les jeux de table.

1.1. La trame narrative dans *Kaamelott*

1.1.1. Quels sont les héritages, les éléments modifiés ou supprimés de la trame narrative des principales sources arthuriennes?

1.1.1.1. Principaux héritages des sources arthuriennes

Dans cette section, nous allons examiner les thèmes et les motifs suivants qu'Astier a conservés. Ce sont ceux des parents d'Arthur, de sa naissance et de sa jeunesse, ainsi que ceux de la quête du Graal et de la Table Ronde. Nous garderons pour les chapitres suivants les éléments narratifs qui sont au cœur de notre propos.

1.1.1.1.1. Les parents d'Arthur, Ygerne et Uther Pendragon

À la base de la légende arthurienne, il y a l'adultère d'Ygerne qui, bien malgré elle, se trouve enceinte du futur roi Arthur. En effet, Uther Pendragon, roi de Bretagne, tombe

⁸ Nous réservons pour le chapitre suivant les anachronismes culturels qui définissent le héros arthurien.

amoureux fou d'elle, bien qu'elle soit l'épouse d'un de ses vassaux, Gorlais. Néanmoins, alors que ce dernier est parti à la guerre, Uther convainc l'enchanteur Merlin de lui donner l'apparence de son vassal afin qu'il puisse entrer dans la chambre d'Ygerne et passer la nuit dans ses bras en toute impunité. Cet élément se retrouve autant dans *L'histoire des rois de Bretagne* (*Historia Regum Britanniae*) de Geoffroy de Monmouth⁹ que dans *Le Morte d'Arthur* de Sir Thomas Malory¹⁰, et cette machination est bel et bien reprise par Astier. C'est le personnage d'Ygerne qui, lors d'une soirée en tête-à-tête avec Guenièvre et Dame Séli, explique comment Arthur fut conçu¹¹ :

YGERNE – À l'époque, j'étais mariée au Duc de Gorlais, figurez-vous. Tout allait bien dans le meilleur des mondes, sauf que Pendragon arrêtait pas de me faire la cour. [...] Alors comme moi, je voulais pas de lui, Pendragon est allé voir Merlin en lui demandant de le transformer en Gorlais. [...]

SÉLI – Merlin fait boire une mixture à Pendragon et hop! Il se retrouve avec la tête du mari.

YGERNE – Et il débarque chez moi un soir où le Duc est en guerre, il vient se coucher, moi – mettez-vous à ma place – je fais comme d'habitude, il avait la même tête! Et voilà comment est né Arthur¹².

Cependant sont passés sous silence le sort réservé à Gorlais après coup, les événements qui ont poussé Ygerne à vivre à la cour d'Uther et le statut de leur relation subséquente, une ellipse narrative qu'aucun personnage de *Kaamelott* n'explique au cours des six livres.

1.1.1.1.2. La naissance d'Arthur et sa jeunesse

Dans les sources médiévales, l'histoire de la naissance d'Arthur et de sa jeunesse est généralement fidèle à ce qu'en retiendra la doxa arthurienne, en plus de suivre une trame narrative assez commune aux héros en général, prouvant leur statut exceptionnel, même en dehors des légendes arthuriennes. Sellier décrit ainsi les traits communs du récit de la naissance des héros anciens et médiévaux :

⁹ Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, traduction du latin par Lewis Thorpe, Londres, Penguin Classics, 1966, 373 p.

¹⁰ Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, New York, The Modern Library Classics, 1999, 938 p.

¹¹ Voir la page 10 de l'introduction au sujet des citations extraites du texte intégral ou des DVD de *Kaamelott*.

¹² Alexandre Astier, « Polymorphie », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, deuxième partie*, Paris, Télémaque, 2008, p. 185.

Le héros naît en général de parents illustres : [...] ses parents sont des reflets de la divinité : rois, princes, êtres proches de Dieu. Dans bien des cas, le couple parental a connu des difficultés, soit politiques, soit familiales [...]. La naissance de l'enfant a été précédée d'oracles ou de songes, accompagnée de merveilles (« présages »). Souvent, ces prémonitions se révèlent menaçantes pour le père : le nouveau-né est alors rejeté par sa famille, abandonné, « exposé », condamné à périr [...]. Cerné par la mort, menacé dès sa naissance par un univers hostile, [...] il va mener alors une vie obscure, bien différente de celle à laquelle sa naissance eût dû le faire accéder. C'est la période de la vie cachée, d'une mort apparente. Divers événements mettent fin à cette « occultation » du héros. Parfois, il a gardé un « signe » de son origine, et on le « reconnaît » [...]. Mais, le plus souvent, il se révèle au monde par des « travaux » éclatants. C'est « l'épiphanie » héroïque¹³.

Cette suite chronologique d'après Sellier est conforme aux étapes que connaît le héros Arthur dans les sources médiévales : ses parents ne seront mariés qu'après sa naissance et les difficultés qu'ils connaissent relèvent de la supercherie à laquelle Uther a eu recours pour profiter d'Ygerne (v. point 1.1.1.1. *supra*). Le présage est la promesse d'un roi désigné par sa capacité à retirer l'épée Excalibur du rocher où elle est plantée. On cache l'existence d'Arthur, un bâtard qui, tout petit, est laissé aux bons soins d'un roturier jusqu'à ce que, le moment venu, cet enfant grandisse, retire l'épée du rocher et se révèle être le roi promis. La vie d'Arthur suit donc la trame narrative propre au processus d'héroïsation, mentionnée autant par Brasseur que par Sellier.

1.1.1.1.3. La quête du Graal

La quête du Graal est un héritage des sources arthuriennes. Aussi, en ce sens, elle fait partie de *Kaamelott* en tant que quête ultime des chevaliers, mais, comme dans les sources, sa recherche reste vaine et inachevée. Astier fait du Graal la raison d'Arthur d'être roi et l'aboutissement ultime de son œuvre, bien qu'il interprète différemment les raisons qui mènent à l'échec de cette quête. D'un autre côté, alors que les sources divergent toutes sur la forme du Graal, soit un chaudron celtique (*Kulhwch et Olwen*), soit une coupe ayant recueilli le sang du Christ (*Joseph d'Arimathie* et *Merlin* de Robert de Boron) ou encore une pierre précieuse (*Parsifal* de Wolfram von Eschenbach), Astier respecte chacune de ces possibilités en les transformant en indices glanés ça et là par les chevaliers. La confusion qui résulte de ce

¹³ Philippe Sellier, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris, Bordas, 1970, p. 17.

cumul ne fait que tous les éloigner du parachèvement de la quête du Graal et vraisemblablement du sens spirituel à l'origine de cette quête du chevalier chrétien.

1.1.1.1.4. La Table Ronde

Héritée de Wace¹⁴, la célèbre table qui place tous les chevaliers sur un pied d'égalité est l'un des motifs récurrents chez Astier. Lieu de réunion et de discussion, la Table Ronde contribue à donner bonne apparence à des personnages dont les paroles et les actes ne prouvent que leur médiocrité. Elle est d'abord un symbole autour duquel s'assoient les chevaliers pour les réunions officielles, mais, bien vite, les chevaliers oublient qu'ils ne peuvent ni y manger ni y écrire et la désacralisent en l'utilisant comme le serait un bureau purement utilitaire.

1.1.1.2. Éléments modifiés et éléments supprimés

1.1.1.2.1. Synchrétisme entre les polythéismes païens et le monothéisme chrétien

L'action de *Kaamelott* se passe peu après la chute de l'Empire romain et donc, dans un entre-deux qui mélange le polythéisme celtique et le monothéisme chrétien. Au sujet de l'assimilation au christianisme, certains personnages tels qu'Arthur, Merlin et Guenièvre sont ambivalents, car habitués à la magie, aux fêtes religieuses celtiques, et même, en ce qui concerne Arthur, au culte de Mercure, dieu romain de la guerre que le roi a appris à prier à Rome. D'autres personnages, selon le cas, proposent la conversion au christianisme ou même l'imposent : si le père Blaise est plutôt conciliant et patient, le personnage du répurgateur¹⁵ est, quant à lui, intransigeant, voire intraitable. Ainsi, le travail du premier laisse les

¹⁴ Wace, « Arthurian Chronicles : Roman de Brut », traduction de l'anglo-normand par Eugene Mason, *The Project Gutenberg*, 2003, en ligne, <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10472/pg10472.html>>, consulté le 26 mai 2013.

¹⁵ Laissé sans nom par Astier, le répurgateur est inspiré de personnages du jeu de rôle et de figurines Warhammer, qui sont la seule occurrence de ce mot existant en dehors de *Kaamelott*. Outre le fait que le répurgateur de *Kaamelott* est chrétien, il montre les mêmes caractéristiques que ceux du jeu, qui sont « [...] obsédés par la destruction de tout ce qui touche au Chaos, aux morts vivants et aux mutants, ainsi que de tous les incroyants, blasphémateurs et finalement, tout ce qui n'est pas de leur ordre » et que « [n]ombreux sont ceux qui trouvent ce fanatisme dangereux et les répurgateurs sont rarement les bienvenus. » Source : « Répurgateurs », *Lexicanum*, en ligne, <<http://whfb-fr.lexicanum.com/wiki/R%C3%A9purgateurs>>, consulté le 30 août 2013.

personnages plus ou moins convertis, plutôt indifférents, alors que le deuxième provoque le malaise et la frustration des mœurs païennes. Les laïques se sentent pourtant contraints d'adopter les mœurs et les rites chrétiens (confession, messe dominicale, monogamie et fidélité, construction d'une cathédrale, etc.), tout en n'y accordant pas plus de croyance qu'aux autres dieux¹⁶. De plus, malgré tous les efforts des protagonistes chrétiens, les prières, les cérémonies et les fêtes sont la plupart du temps réglées sur les croyances païennes, telles que les Saturnales, le culte à Mercure et la fête de l'hiver.

La société de *Kaamelott* s'éloigne du modèle pieux de la réalité des chrétiens du Moyen Âge qui pratiquent leur religion, et dans laquelle les clercs religieux, tels Geoffroy de Monmouth, diffusaient le mythe à la gloire du christianisme, comme le rappelle Anne Berthelot : « Dans les récits arthuriens, dans les textes littéraires, dans l'ensemble, ces textes ont été écrits au XII^e et au XIII^e siècles, c'est-à-dire dans un monde qui là [...] est entièrement chrétien et christianisé¹⁷. » En revanche, le récit devient, au fil des siècles, la chasse gardée d'auteurs arthuriens laïques, tels Lawhead¹⁸, Chauvel et Lereculey¹⁹ qui, dès la fin du XX^e siècle, emboîtent le pas à un mouvement de laïcisation, voire de retour au paganisme du mythe arthurien. Cette tendance souligne immanquablement la question du retour de la légende arthurienne à son époque de naissance la plus probable : souvent dépeinte comme un récit qui nous plonge au XII^e siècle en raison du succès des romans de Chrétien de Troyes sur la Table Ronde, elle est aujourd'hui resituée dans ses origines historiques, c'est-à-dire au V^e siècle, au tout début du Moyen Âge, alors que le christianisme ne s'était pas encore implanté durablement dans la société. Ainsi, cette époque se caractérise par une transition où le polythéisme païen ancestral se cache peu à peu sous un voile chrétien.

¹⁶ Ces épisodes, dans les textes intégraux de *Kaamelott*, sont : « L'Absolution » (Livre II première partie, p. 126 à 131), « Amen » (Livre II première partie, p. 276 à 281), « Monogame » (Livre I première partie, p. 100 à 105), « Plus près de toi » (Livre II première partie, p. 144 à 148).

¹⁷ Notre transcription de l'entrevue tirée de Christophe Chabert, « Acte II : La magie et l'Église », *Aux sources de Kaamelott*, op. cit., 1h 12 min.

¹⁸ Stephen Lawhead, *Cycle de Pendragon*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1987-1997, 5 t.

¹⁹ David Chauvel et Jérôme Lereculey, *Arthur : une épopée celtique*, Paris, Delcourt, 1999-2006, 9 t.

Voyons maintenant le sort dans *Kaamelott* de quelques personnages bien connus de la légende arthurienne et des épisodes auxquels ils sont associés.

1.1.1.2.2. La mère de Perceval, seule avec son fils, tenu loin du monde

Le personnage de Perceval connaît une jeunesse passablement différente dans *Kaamelott* de celle qui est illustrée dans le *Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Cette dernière version met en scène un jeune homme dont la mère, veuve d'un ancien chevalier et mère d'autres jeunes hommes morts au combat, surprotège son dernier-né en le gardant loin de la cour et donc, loin du funeste destin de ses frères et de son père.

Au contraire, le père de Perceval, Pellinore, est bien vivant dans *Kaamelott* : c'est même lui qui tente de tenir Perceval loin du monde des chevaliers. Sa mère est, quant à elle, toujours vivante, sans compter sa grand-mère. Grâce à cette dernière, Perceval obtient la permission de quitter le nid familial situé au pays de Galles afin d'accomplir des missions nobles qui lui garantiront sa place à la Table Ronde, dénouement qui ne se produit, chez Chrétien de Troyes, qu'au moment où le jeune homme découvre les chevaliers en armure pour la toute première fois²⁰.

1.1.1.2.3. Vortigern, Merlin et les deux dragons

Dans l'*Histoire des rois de Bretagne* de Geoffroy de Monmouth, longtemps avant la naissance d'Arthur, Merlin est amené devant le roi Vortigern afin de résoudre le problème d'un château qui ne cesse de s'effondrer. Merlin explique que deux dragons se battent dans une caverne sous le château, empêchant l'édification du bâtiment. Il dévoile à Vortigern la signification de ces dragons, prophétie qui prédit la chute du roi. Cette histoire qui mène à la prise du pouvoir d'Uther Pendragon, puis au règne d'Arthur, a complètement été mise de côté dans *Kaamelott*. Elle n'est pas non plus évoquée par les personnages, comme ce fut le cas pour la relation entre Ygerne et Uther. Nous ne pouvons que supposer qu'Astier n'a pas cru pertinente la présence de ce motif dans son récit, puisqu'il n'est fait mention nulle part de son opinion à ce sujet.

²⁰ Chrétien de Troyes, *Romans de la Table Ronde*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2002, p. 561-562.

1.1.2. Comment la voix narrative dans *Kaamelott* transmet-elle les héritages des sources du cycle arthurien?

1.1.2.1. Le récit du père Blaise et la doxa arthurienne

Astier oppose le quotidien et la légende en introduisant la figure ecclésiastique de Blaise, un écho fictionnel aux auteurs arthuriens du Moyen Âge, tels que Geoffroy de Monmouth et Wace, qui eux-mêmes étaient clercs, donc des ecclésiastiques lettrés dont les récits prétendaient relater l'histoire réelle d'Angleterre.

Blaise est le rédacteur officiel des exploits des chevaliers de la Table Ronde, ce qui le désigne en quelque sorte comme un narrateur enchâssé dans la narration de la série. Son travail consiste à recopier les exploits des chevaliers qui lui sont relatés : en principe, il ne compose donc pas, il n'a qu'à transcrire fidèlement le tout. Le plus surprenant est que cette rédaction a pour but avoué de « [...] faire entrer [les chevaliers] dans la Légende²¹ », car les histoires qui lui sont racontées n'ont, la plupart du temps, aucun sens, ce qui complique sa tâche de copiste et de chroniqueur. Perceval et Karadoc déforment systématiquement leurs aventures qui, en réalité, sont souvent peu héroïques, et le chevalier Bohort, peureux de réputation, invente tout ce qu'il raconte, et on le surprend à s'étonner de l'impératif de vérité du récit historique : « Mais... attendez, il faut que ce soit vrai, tout ce qu'on dit, là²²? » De cette façon, la vérité est travestie ou mise en doute avant même d'être transcrite sous la plume de Blaise. En rédigeant son récit à travers le quotidien peu reluisant, le personnage ecclésiastique met en évidence à quel point la légende est éloignée de la vérité. Le récit enchâssé dans *Kaamelott* laisse ainsi entendre que la légende transmise à de futures générations n'est qu'une question de point de vue, voire un masque ou à tout le moins une construction. Ce procédé aurait pour fonction de justifier les choix narratifs de la série en mettant en doute la doxa arthurienne, puisque, comme mentionné plus haut, Astier aime jouer avec les clichés et les éléments narratifs laissés pour compte.

²¹ Alexandre Astier, « Enluminures », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 16.

²² Alexandre Astier, « Le serpent géant », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 36.

Ce jeu entre les différents points de vue sur la légende d'Arthur et de ses chevaliers fait implicitement allusion aux notions de palimpsestes de Genette²³ : *Kaamelott* ne serait pas un nouveau récit, mais bien la somme de toutes les possibilités qui, mises ensemble, s'approchent hypothétiquement de la version originale. Il faut cependant rappeler que cette version originale est perdue, puisqu'elle-même transmise oralement pendant quelques siècles, donc assurément modifiée depuis.

1.1.2.2. Les allusions ponctuelles des personnages aux éléments narratifs des sources arthuriennes

Parfois, les personnages évoquent des éléments des sources arthuriennes sans, toutefois, qu'il y ait de suite à ces idées ou d'épisodes effectuant un retour en arrière et mettant en scène cette allusion selon le concept « d'allusion analeptique » développé par Anne Besson²⁴. Parfois, ces références concernent la jeunesse d'Arthur. Par exemple, au point 1.1.1.1., il était question de la conception d'Arthur, expliquée par Ygerne dans l'épisode « Polymorphie²⁵ », une des quelques réminiscences de l'époque d'Uther Pendragon qui précède le règne de son fils Arthur. Ces remémorations intertextuelles ont pour but de compléter la trame narrative de *Kaamelott* avec des événements plus épiques, mais tout en les reléguant à l'arrière-plan pour rester fidèles à la représentation du quotidien des personnages sur laquelle se concentrent les épisodes. Ces allusions au mythe sont même parfois malmenées par les autres personnages, comme dans cet extrait où Merlin craint d'avoir à affronter le druide Élias, plus talentueux que lui, au combat singulier :

ARTHUR – C'est vrai ce qu'on dit, que vous êtes le fils d'un Démon et d'une pucelle?

MERLIN – Oui pourquoi?

ARTHUR – Vous avez plus pris de la pucelle²⁶.

²³ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 558 p.

²⁴ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 83.

²⁵ Alexandre Astier, « Polymorphie », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, deuxième partie. op. cit.*, p. 184-189.

²⁶ Alexandre Astier, « Les défis de Merlin », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, première partie*, Paris, Télémaque, coll. « J'ai lu », p. 107.

L'effet saisissant de la parodie, grâce à l'injure d'Arthur, fait de Merlin, sage et savant à l'origine de ce mythe, la risée du tout *Kaamelott*.

Ces allusions analeptiques remplissent certains vides laissés par les choix narratifs d'Astier et rappellent que, outre le quotidien qui est mis en scène, les éléments épiques de la doxa arthurienne font aussi partie intégrante de *Kaamelott*, qui doit aussi à Astier de nombreuses innovations, notamment celles que nous étudierons dans la prochaine rubrique.

1.2. Place et fonction des innovations d'Astier dans *Kaamelott*

1.2.1. Le déplacement de la grande Histoire à l'histoire du quotidien

Aux XX^e et XXI^e siècles, la volonté de se distancier de la façon de faire l'Histoire qui s'attachait avant tout aux grands personnages et aux événements marquants a mené à la naissance et à l'évolution de la Nouvelle Histoire, école qui, au contraire, étudie le quotidien et les laissés-pour-compte habituels de l'historiographie traditionnelle. Dans la même veine, le mythe du roi Arthur, de sa reine et de ses chevaliers se voit souvent repris, réadapté, soit sous forme de parodie, soit avec la prétention de montrer la véritable histoire, bien que cette ambition ne donne souvent rien de plus proche qu'une illusion historique, comme dans *King Arthur*²⁷, film d'Antoine Fuqua, en introduction duquel on affirme s'être fondé sur une découverte historique pour le scénario²⁸.

Bien que *Kaamelott* se donne un air historique, nous observerons cet angle de la série dans la perspective où l'Histoire n'est que le paysage intrinsèque de la légende, et non une vérité scientifique, puisqu'Astier s'est basé autant sur les légendes que sur les historiens arthuriens et que l'existence historique d'Arthur n'a jamais été prouvée hors de tout doute. Comme pour le merveilleux, le public accepte de croire, le temps des épisodes, que ce qu'il voit est vraisemblable. Essentiellement, le déplacement de la grande Histoire à l'histoire du quotidien dans la série attire l'attention sur la banalité des personnages qui ne devraient l'être en rien, contrairement aux sources arthuriennes qui se focalisent sur les quêtes des chevaliers

²⁷ Antoine Fuqua, *King Arthur*, États-Unis (Burbank), Touchstone Pictures, 2004, 139 min.

²⁸ Cette théorie sur un Arthur historique est abordée dans un ouvrage de C. Scott Littleton et de Linda A. Malcor, *From Scythia to Camelot*, Los Angeles, Routledge, 2000, 424 p., toutefois leur théorie ne fait pas l'unanimité dans leur domaine.

et l'aspect épique du récit. En dépouillant Arthur et ses chevaliers de la Table Ronde d'une couche de leur vernis légendaire, Astier crée un décalage entre la légende et une vie de tous les jours aussi hypothétique que crédible. C'est Camille Bozonnet qui en fait la constatation :

[...] 90 % des épisodes des saisons I et II saisissent les chevaliers à *Kaamelott*, en cuisine, à table, dans le lit conjugal, voire siégeant à la Table Ronde, et Perceval et Karadoc souvent au bistro du coin, à s'endetter pour boire et jouer au « cul de chouette » ou à la « grelotine²⁹. »

Le spectateur ainsi invité dans l'intimité du héros est éventuellement tout disposé à s'identifier à lui. Cette nouvelle représentation d'Arthur et de ses chevaliers peut donner l'impression que l'aspect légendaire du sujet s'est estompé pour laisser plus de place à la parodie. Bozonnet est pourtant d'avis que la narration est réinvestie par le mythe :

[...] en reprenant le canevas arthurien et en lui infligeant des broderies qui le dénatureraient, Alexandre Astier pense faire dérailler le mythe. C'est néanmoins tout le contraire, sur le fond et sur la forme. Sur la forme, puisque *Kaamelott* constitue l'une de ces innombrables réécritures qui, sans faire dérailler le mythe, le nourrit, le renforce et le fait vivre. Et sur le fond, pour plusieurs raisons qui recoupent nos remarques précédentes. Ainsi, si les chevaliers ne suivent pas le modèle arthurien d'abandon (de soi) au hasard de forêts, châteaux et fontaines lointaines, ils sont pourtant bel et bien des chevaliers errants, musardant dans le quotidien³⁰.

La parodie et la comédie servent donc à illustrer la bêtise humaine de ces personnages qui, en cherchant une forme d'élévation de l'âme par la quête du Graal, ne font que s'enliser dans un dédale d'échecs cuisants, qui par le fait même détruit l'image de l'invincible héros pour parler plutôt de son quotidien. Une fois le divin ramené à l'échelle humaine, le lecteur se reconnaît dans la condition humaine du héros qui, comme lui, est imparfait, découverte qui facilite l'assimilation du message.

L'usage du mythe aurait pu s'arrêter là si Astier n'avait pas apporté un tournant à son histoire en introduisant progressivement le drame d'Arthur, qui se rend compte que toute son entreprise ne mène nulle part, puisque la légende que Blaise tente d'inscrire dans la postérité n'est qu'une imposture. Cependant, le récit que ce dernier rédige, en étant décalé de ce

²⁹ Camille Bozonnet, « *Kaamelott* : « faire dérailler les mythes en leur insufflant du quotidien » ? », dans Séverine Abiker, Anne Besson, Florence Plet-Nicolas et Agathe Sultan (dir. publ.), *Eidolon : Le Moyen Âge en jeu*, loc. cit., p. 207.

³⁰ *Ibid.*, p. 212.

quotidien, aide à comprendre que l'Histoire, et plus particulièrement la construction de ce mythe, dépendent aussi du point de vue de l'auteur.

1.2.2. La parodie et la comédie

Le mythe d'Arthur et de ses Chevaliers de la Table Ronde n'est pas en soi de ton comique. Ce n'est qu'avec des parodies telles que *Monthy Python and the Holy Grail* que les valeureux protagonistes de la légende deviennent des larrons ridicules. Cette tendance à la parodie d'un hypotexte est expliquée ainsi par Genette : « En vérité, le style épique, par sa stéréotypie formulaire, est non seulement une cible toute désignée pour l'imitation plaisante, et le détournement parodique : il est constamment en instance, voire en position d'autopastiche et d'autoparodie involontaires³¹. » Il est vrai que, dans *Kaamelott*, les différentes personnalités des personnages ne sont que l'amplification des défauts propres à leur archétype. Par exemple, le Perceval de Chrétien de Troyes ne connaît pas son nom avant qu'une jeune fille ne lui demande : « Et lui qui ne savait pas son nom en a l'inspiration et il dit que Perceval le Gallois est son nom [...]»³². » Ainsi ressort son caractère si jeune et si naïf, caractère qui s'aggrave dans *Kaamelott*, où au lieu de se souvenir de son vrai nom, Perceval donne comme nom approximatif « Provençal le Gaulois », anecdote qui crée tout un débat autour d'un supposé chevalier mystère avant que tous comprennent le quiproquo de Perceval³³.

En outre, le ton comique dans l'écriture d'Astier et le jeu des acteurs est influencé, en plus des *Monthy Python*, par le style de l'acteur français Louis de Funès : « J'aime beaucoup jouer avec la bonne d'Arthur, parce qu'elle me parle à la troisième personne avec "monsieur", "j'aimerais dire à monsieur que le déjeuner de monsieur est servi", etc. Donc, ça j'adore ça parce que ça me rappelle des films de Funès [...]»³⁴.

³¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 26.

³² Chrétien de Troyes, *Romans de la Table Ronde*, op. cit., p. 627.

³³ Alexandre Astier, « Le chevalier mystère », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, première partie*, op. cit., p. 39 à 44.

³⁴ Upperkut, « Entrevue avec Alexandre Astier », *Youtube* (d'abord diffusée sur le site web de la chaîne télévisée *Historia*), 30 octobre 2008 en ligne, http://www.youtube.com/watch?gl=FR&v=I6J_QKM6kCQ, consulté le 26 octobre 2012.

Dans ces conditions, la série est généralement considérée comme une caricature, donc une parodie. Plus précisément, selon la théorie de Genette, cet hypertexte des sources arthuriennes serait un mélange de parodie,

qui [consiste] à appliquer, le plus littéralement possible, un texte noble singulier à une action (réelle) vulgaire fort différente de l'action d'origine, mais ayant cependant avec elle suffisamment d'analogies pour que l'application fût possible³⁵

et de

travestissement burlesque, qui consist[e] à transcrire en style vulgaire un texte noble dont on conserv[e] l'action et les personnages, avec leurs noms et leurs qualités d'origine, la « disconvenance » ou discordance stylistique s'établissant précisément entre la noblesse conservée des situations sociales (rois, princes, héros, etc.) et la vulgarité du récit, des discours tenus et des détails thématiques mis en œuvre dans l'un et les autres [...]³⁶.

Notons au passage qu'un travestissement burlesque, selon Genette, n'a « pas vraiment le statut de genre à cause de l'exiguïté habituelle de sa performance, mais plutôt celui de figure [...] susceptible de trouver place dans un texte littéraire [...], mais non de constituer à elle seule une œuvre [...] »³⁷, ce qui explique qu'on le retrouve aussi dans la parodie. Un bon exemple de travestissement burlesque est le moment où Arthur annonce à son peuple sa noble victoire sur l'oppresseur romain, qu'il a obtenue pacifiquement et grâce à la ruse (v. point 2.3.1.1. *infra*), ce qui devrait être un moment grandiose pour le peuple, mais ce dernier est confondu par un seul mot du discours, soit le « joug », et la noble scène devient alors burlesque à cause des jeux de mots et des quiproquos qu'Arthur s'énervait à expliquer, au point d'insulter son peuple :

ARTHUR (au peuple) — Bien, j'ai l'honneur de vous annoncer que grâce à votre courage et à votre détermination, vous êtes libérés du joug romain.

PELLINORE (qui sort du groupe et s'avance) : Euh... c'est-à-dire?

ARTHUR — Comment?

PELLINORE — On n'a pas très bien entendu.

ARTHUR — Je dis, vous êtes libérés du joug romain.

PELLINORE — Du quoi?

ARTHUR — Du joug, du joug romain.

PELLINORE — Du jou... comme le.. comme du jou-fleur?

ARTHUR — Non, le joug, comme le joug, joug.

PELLINORE — Comme du joujou?

³⁵ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 192-193.

³⁶ *Ibid.*, p. 193.

³⁷ *Ibid.*

ARTHUR — De l'oppression, si vous voulez, voilà, vous êtes libérés de l'oppression romaine, ça vous va?

PELLINORE — Donc on est libérés de l'oppression romaine, on est très contents et on vous remercie, mais on aimerait bien revenir sur votre histoire de joug...

ARTHUR (*il s'énervé et se met à crier*) — Le joug! Le joug bon Dieu, le joug romain, bande de trous de balles, le joug le joug joug joug joug, merde!

MERLIN (*à Arthur*) — Calmez-vous, Sire...

PÈRE BLAISE — Franchement, ça en vaut pas la peine.

MANILIUS (*À Arthur*) — Non mais descends de là, sans déconner, t'as l'air d'un con à gesticuler sur ton rocher...³⁸

De plus, étant donné la quête inachevée et vaine du Graal, les personnages rappellent l'antiroman, où, selon Genette, « [...] au contraire [de la parodie], l'analogie est métadiégétique, entièrement située dans l'esprit et le discours du héros, qui la perçoit non seulement comme une analogie, mais comme une identité, et dénoncée (et reçue) comme illusoire par l'auteur et par le public [...] »³⁹. Dans *Kaamelott* par exemple, à l'instar de Don Quichotte, Perceval se persuade de sa qualité de chevalier, et il a espoir de ressembler à son modèle, le roi Arthur, mais le spectateur voit qu'il est loin de cet idéal. De même, la reine Guenièvre tient pour acquis l'amour que lui porte son époux, ce que le spectateur comprend d'un tout autre point de vue, étant donné le peu d'égards qu'Arthur lui porte. Le ton comique vient donc du fait que les personnages sont bien loin de ce que leurs illusions leur laissent croire.

Par ailleurs, Astier aime expérimenter de nouveaux formats, et *Kaamelott* est son laboratoire artistique. Le mélange de comédie, de parodie, de travestissement burlesque et d'antiroman, ainsi que du filtre du Moyen Âge, jettent une lumière nouvelle sur le mythe et lui donnent un sens propre à l'ère moderne. Cette expérimentation se solde d'abord par une désacralisation du mythe, nécessaire à l'évolution de la série; le ridicule des situations dans lesquelles se trouvent les protagonistes se transforme parfois pour montrer que « [...] le comique n'est qu'un tragique vu de dos »⁴⁰. Ce ton plus dramatique, qui s'incruste timidement dans les premiers livres, sera souvent désamorcé par une reprise du ton comique.

³⁸ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Lacrimosa* », *Kaamelott - Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 7, et voir Appendice I, p. 133-134, pour une mise en contexte plus ample de cette scène.

³⁹ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 207.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 27.

Toutefois, dès le livre V, le tragique émane des personnages d'Arthur, de Lancelot et de Guenièvre, ce qui affecte certains personnages tels que Perceval, Karadoc et Bohort. La plupart des autres personnages restent, quant à eux, fidèles à eux-mêmes. Enfin, il faut rappeler que, si le Livre VI se situe quinze ans avant les autres, le ton dramatique qui s'en dégage est, quant à lui, le même que dans le livre V.

1.2.3. Les anachronismes qui concernent le langage et les costumes

L'une des principales sources de l'humour dans *Kaamelott* est l'usage des anachronismes. Ces anachronismes portent, entre autres, sur les anachronismes langagiers et les costumes, affectant ainsi autant l'aspect verbal⁴¹ que visuel du texte. Leur présence dans le récit varie les points de vue et met en doute la vérité historique, ce qui plonge le spectateur dans un univers ludique où seules des connaissances culturelles riches assurent une compréhension complète de toutes les blagues et les références.

Les anachronismes langagiers servent autant le réalisme que la vision contemporaine idéalisée que les gens ont du Moyen Âge. Fin dialoguiste, Astier fait du langage, principal vecteur de l'humour, un mécanisme important de la série, de telle sorte que ce langage révèle autant l'esprit médiéval que la contemporanéité du texte, par un mélange complexe, mais harmonieux de divers procédés et lexiques. L'important, pour Astier, est que le tout semble naturel et réaliste selon la langue parlée au quotidien :

[...] Comme on sait pas comment ces gens-là parlaient, par défaut on leur donne des phrases extrêmement littéraires, ce qui est pour moi plutôt une faute anachronique de penser que ces gens-là n'avaient pas de langage quotidien. Donc, j'essaie de mettre en scène le quotidien, donc je leur donne le seul langage quotidien que je connais, c'est-à-dire le mien. Je dirais jamais le terme « *flipper* » pour « avoir peur », qui pour moi sort du lexique du « *flippeur* » et d'un truc très moderne, je ne le mets jamais. Par contre, « vous me faites chier », ça c'est une métaphore, je suis désolé, ça a toujours existé⁴².

Ainsi, pour Astier, l'anachronisme serait de faire des phrases de niveau littéraire. En ce sens, l'utilisation d'un langage plus familier, même contemporain, mène à bien le dessein de

⁴¹ Nous allons nous concentrer sur la fonction de l'anachronisme verbal, car les autres procédés servant à l'humour verbal ont été analysés dans Valérie Florentin, « Les anachronismes comme procédé d'humour verbal : Une étude de la série télévisée française *Kaamelott* », mémoire de maîtrise, Québec, Département de langues, linguistique et traduction, Université Laval, 2009, 99 f.

⁴² « Entrevue avec Alexandre Astier », *Youtube*, *op. cit.*

l'écrivain en donnant au spectateur une impression de proximité culturelle avec l'époque médiévale, mais surtout avec le propos du récit. L'alliage uniforme d'un langage médiéval et d'un langage moderne permet au spectateur de se reconnaître dans les quiproquos et les imbroglios langagiers.

Les anachronismes dans les costumes ont, quant à eux, une fonction de guide. Dans les livres I et II, les chevaliers sont en armures de plaques métalliques de la fin du Moyen Âge, ou « harnois », ce qui renvoie à la vision contemporaine que l'on se fait du chevalier médiéval du Bas Moyen Âge. Cette erreur assez fréquente dans les représentations de l'époque s'accorde mal à *Kaamelott*, qui se situe au V^e siècle, soit à la chute de l'Empire romain. Ce premier anachronisme est par ailleurs amplifié par des casques frisant le ridicule, tel que celui de Perceval, qui ressemble à un chapeau à larges bords, ou celui de Lancelot, calqué sur les casques en cuir de joueurs de rugby et de football du début du XX^e siècle, choix qui se moque des nombreuses associations erronées de l'Histoire, puisqu'en près de mille ans d'histoire, le Moyen Âge a connu plusieurs styles qui ne sauraient se résumer à un seul. L'erreur est cependant rattrapée dès le Livre III, avec des armures faites de cuir. Ces armures de cuir succèdent aux armures de plaques, inversant ainsi la vérité historique de l'évolution de l'armure au cours du Moyen Âge, et laissent entendre que le style de la série se métamorphose peu à peu : plus les costumes se rapprochent de la réalité historique dépeinte, plus le récit devient dramatique et sérieux.

C'est à notre avis dans le but de ne révéler que l'esprit du Moyen Âge qu'Astier joue avec les anachronismes et les faits historiques. Il faut toutefois se souvenir que la série relève non seulement de l'Histoire, mais aussi de la *fantasy* et que, malgré le souci de questionner les idées reçues sur l'époque mise en scène, l'aspect historique ne reste qu'une illusion et non une vérité puisque le récit est éventuellement réinvesti d'une aura mythique. Dans cette perspective, Astier promet, comme il l'écrit ci-dessous, de déterrer une illusion de vérité historique dans d'anciens récits épiques et courtois qui ont contribué au mythe arthurien, simplement pour ensuite tout remettre en doute :

Je considère *Kaamelott* comme un monde recomposé. Toutefois, le fondement de vérité canalise ce qui se passe. Il faut que je me débrouille pour que le scénario soit cohérent tant du côté romain (historique) que du côté Excalibur (légendaire). Les événements doivent aussi bien fonctionner avec la famille Pendragon qu'avec Romulus Augustule,

l'empereur de 11 ans qui règne à l'époque d'Arthur. En définitive, le fait de me discipliner pour coller à l'Histoire génère de meilleures idées⁴³.

Comme résultat, *Kaamelott* offre une image hybride du Moyen Âge, tournée en dérision et remplie d'anachronismes. Le genre moderne de la *fantasy* et l'usage libre de ces anachronismes suggèrent encore une fois l'impression que le but recherché est de réfléchir à l'époque contemporaine de l'œuvre d'Astier.

1.2.4. Les choix du scénariste dans *Kaamelott*

1.2.4.1. Les interventions du scénariste dans *Kaamelott*

Contrairement à un roman, le scénario se construit essentiellement autour de dialogues, ce qui laisse place au jeu des acteurs afin d'exprimer par le langage non verbal ce qui ne peut pas être dit. *Kaamelott* est un bon exemple de récit dialogué où les interventions du scénariste dans les didascalies ont un impact sur la compréhension de la scène. À l'instar du jeu de l'acteur Louis de Funès, celui d'Astier (qui est aussi, rappelons-le, auteur et acteur dans ce cas-ci) et de ses acteurs a un impact sur la narration, grâce à des mimiques et des gestes qui en disent souvent plus long que les dialogues. L'un des extraits les plus marquants en ce sens se trouve dans l'épisode « La dispute, 1^{re} partie » du livre III⁴⁴. Dans cette saison, rien ne va plus entre Arthur et Lancelot. Lancelot croit que les chevaliers de la Table Ronde et leur quête du Graal sont voués à l'échec; il a la prétention de croire que lui seul pourrait faire mieux que tous les autres, s'opposant ainsi à Arthur, qui ne semble plus rien contrôler dans son royaume. Lancelot vient d'annoncer au roi les raisons de son départ de la Table Ronde, et un jeu d'acteurs s'ensuit, où seul le chevalier Bohort réagit verbalement :

*Lancelot se retourne, marque un temps dos à Arthur, puis s'éloigne sans se retourner.
Arthur le regarde sans mot dire jusqu'à ce que sa silhouette disparaisse.
BOHORT – Mais enfin, faites quelque chose! Vous n'allez pas le laisser partir comme ça!
Arthur dégainé Excalibur et attaque rageusement Bohort qui peine à parer les coups*⁴⁵.

⁴³ Éric Pincas, « À la télévision : entretien avec Alexandre Astier », dans *Historia*, n° 717, septembre 2006, p. 77.

⁴⁴ Alexandre Astier, « La dispute, 1^{re} partie », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, Paris, Télémaque, 2010, p. 470 à 474.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 472.

Plus tôt dans l'échange, Lancelot lui avait tourné le dos, signe d'insulte, et Arthur le lui avait signalé. Ce geste répété amplifie la provocation, car les gestes de Lancelot et d'Arthur sont aussi éloquents dans ce contexte que ne l'auraient été des paroles. Le mutisme d'Arthur a pour effet d'intensifier sa frustration et son impuissance pour se terminer sur la manifestation de sa colère, seul exutoire d'un évènement qui le laisse stupéfait.

Ainsi, les dialogues en suspens et les silences permettent de transmettre au public des émotions par le jeu efficace des acteurs. Ils servent autant de vecteurs d'humour que de drame, et explicitent les didascalies incluses lors de la scénarisation, ce qui confirme qu'Astier donne un sens essentiel au jeu des acteurs dans la trame narrative.

1.2.4.2. Le découpage du récit

Comme *Kaamelott* est construit d'une série de très courts épisodes, le découpage évolutif du récit s'accorde avec le changement subtil et progressif de tonalité qui s'effectue à partir du Livre II. De là au Livre IV, les épisodes d'environ trois minutes et sans chronologie particulière font quelques allusions, entre autres, au caractère dépressif d'Arthur ainsi qu'à l'amour de Lancelot pour Guenièvre, ce qui présage graduellement d'une suite plus grave. Les Livres V et VI se composent d'épisodes assez longs pour mettre en scène la trame narrative plus sérieuse, laissant voir que la parodie déconstruit le mythe arthurien afin de mieux le reconstruire.

Ces transformations autant dans la forme que dans le fond doivent pourtant conserver une certaine unité. L'architexte trompeur contribue en partie à ce tout : les saisons se voient attribuer le nom de « livres », alors que ce sont des émissions télévisées, ce qui fait écho au contexte littéraire du mythe arthurien. Tel que Genette le souligne, c'est que « la perception générique [...] oriente et détermine dans une large mesure l'« horizon d'attente » du lecteur, et donc la réception de l'œuvre⁴⁶ ». L'appellation contribue, en ce cas, à rapprocher le spectateur de l'ambiance médiévale du récit en déguisant un média moderne, un peu comme la modernisation de la notion de cycle que nous verrons maintenant.

⁴⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 12.

1.2.4.3. La modernisation de la notion de cycle arthurien et le retour en arrière dans

Kaamelott

Le mythe arthurien décliné en cinq romans dans *Les Romans de la Table Ronde* de Chrétien de Troyes peut être qualifié de cycle, « [terme] régulièrement utilisé pour désigner l'ensemble romanesque fondé sur la continuité entre les volumes, [ce qui renvoie] à des traditions littéraires [...] surtout médiévales⁴⁷ ». De nos jours pourtant, la raison d'être du cycle est trop souvent redevable à un esprit de fidélisation qui encourage le lecteur à acheter, en échange de la promesse de nouveaux épisodes. Rien d'étonnant donc que

cette prolifération maligne de continuation en chaîne [soit] apparemment le destin universel des grandes épopées, vouées après coup à cet acharnement « cyclique », c'est-à-dire totalisant : on en trouve le pendant, par exemple, dans les divers cycles composés dès le milieu du XII^e siècle autour de quelques chansons de geste [...]⁴⁸.

Le cycle d'œuvres approfondissant, avec la série, un univers fictionnel particulier devient l'un des diffuseurs principaux des genres littéraires populaires tels que le roman policier et la science-fiction, où il est surtout apprécié pour sa commercialisation efficace. La légende d'Arthur et de ses chevaliers, quant à lui, et sa multitude de versions des XX^e et XXI^e siècles, se place communément dans le genre de la *fantasy*. Quoique *Kaamelott* soit une série télévisée, sa construction formelle l'apparente précisément au cycle, qui laisse supposer une fin éventuelle des événements relatés, alors qu'une série se continue normalement tant que la franchise est commercialement viable.

D'ailleurs, Astier se sert aussi parfois d'une autre caractéristique du cycle, grâce au jeu d'allers et retours dans la chronologie narrative. Genette établit ce qu'il nomme la continuation en trois catégories :

Il y a donc lieu de distinguer, outre la continuation par l'avant (c'est-à-dire l'après) ou, pour parler français, proleptique, [...] une continuation *analeptique* ou par l'arrière (c'est-à-dire l'avant), chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu, ou du moins plus satisfaisant, une continuation elliptique chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane, et une continuation paraleptique, chargée de combler d'éventuelles paralepses, ou ellipses latérales (« Que faisait X pendant que Y... »)⁴⁹.

⁴⁷ Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, op. cit., p. 17.

⁴⁸ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, op. cit., p. 244.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 242-243.

La continuation paraleptique fréquente au cœur d'un même épisode de *Kaamelott* n'est pourtant pas reconnue comme singularité du cycle générique contemporain. C'est la continuation analeptique sous forme de livres entiers, ici du Livre VI complet à l'exception du dernier épisode, qui relève tout particulièrement de la mode littéraire et cinématographique anglo-saxonne des antépisodes (*prequels*). Les lecteurs et les spectateurs, souvent fascinés par le récit, désirent fortement connaître les événements et les années qui ont mené à la trame narrative d'un cycle, ce qui justifie un nouvel *opus* mettant en scène ce récit du passé. Si la perspective commerciale hante bien souvent et malheureusement cette décision, le résultat du Livre VI de *Kaamelott* donne l'impression qu'Astier a su utiliser la demande pour de tels cycles à son avantage, se donnant suffisamment de latitude et de moyens pour mener à bien l'adaptation d'un cycle somme toute imposant.

1.3. Du merveilleux à la *fantasy* dans *Kaamelott*

1.3.1. Place et rôle du merveilleux médiéval celtique des romans arthuriens dans *Kaamelott*

La légende arthurienne rend floue la frontière entre histoire et fiction, influencé en la matière par Geoffroy de Monmouth⁵⁰. Néanmoins, rares sont les œuvres arthuriennes, qu'elles soient médiévales ou contemporaines, qui brossent un portrait du récit plus fidèle à l'histoire qu'à la légende. Plutôt, elles intègrent du merveilleux, certaines plus que d'autres, qui relève de la culture celtique. *Kaamelott* n'échappe pas à cette tendance et récupère plusieurs de ces éléments merveilleux. Étant donné la situation religieuse du royaume, la frontière est encore moins nette entre ce qui est chrétien et ce qui est celte :

LA DAME DU LAC – Vous priez un Dieu romain? Vous vous foutez de ma gueule? Vous avez pas l'impression que vous êtes légèrement engagé sur une quête au nom du Dieu unique?

ARTHUR – Au nom du Dieu unique... Et le Dieu unique, il est celte, peut-être?

LA DAME DU LAC (*coincée*) – Heu... non, le Dieu unique, il est... ben, il est unique...

ARTHUR – Ah bon? Et vous, vous êtes quoi, au juste? Les cheveux orange et la peau blanche comme une merde de crémier, vous êtes pas celte, peut-être?

LA DAME DU LAC – À la base, si...

ARTHUR – À la base? Alors quoi, vous faites mi-temps chez les uns, mi-temps chez les autres?

LA DAME DU LAC – Mais c'est pas ça...

⁵⁰ Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, op. cit., 373 p.

ARTHUR – La religion, c'est le bordel! Acceptez-le! Alors laissez-moi prier ce que je veux tranquille! Ça m'empêche pas de la chercher, votre saloperie de Graal⁵¹!

Le mélange volontaire entre polythéisme païen et monothéisme chrétien reflète une transition historique plus ou moins facile entre les deux religions. Cette mise en place explique la prédominance du merveilleux celtique dans *Kaamelott* : historiquement, bon nombre de croyances païennes se cachent sous des croyances chrétiennes, masquées par les missionnaires qui tentaient de convertir les païens et de les assimiler à une autre culture. Ainsi, ce syncrétisme, même dans le merveilleux, souligne une vérité historique au V^e siècle, où se situe le récit.

Que reste-t-il de ce merveilleux dans *Kaamelott*? Ce dernier peut prendre la forme de femmes aux dons extraordinaires, comme dans l'exemple cité ci-haut avec la Dame du Lac, figure qui apparaît pour la première fois dans le roman anonyme *Huth-Merlin* (1225-1230). Dans *Kaamelott*, ces femmes sont le symbole de l'Autre Monde, paradis et monde du surnaturel. La Dame du Lac, l'être surnaturel le plus présent de la série, apparaît toujours en figure vaporeuse et scintillante à Arthur, seul qui peut la voir et l'entendre. Ce personnage, reconnu dans les sources comme la protectrice d'Excalibur, change légèrement de rôle dans la série où trois tâches lui échoient : éduquer Arthur en prévision du retrait de l'épée du rocher (plutôt que de la lui prêter, tout droit sortie d'un lac), éduquer Lancelot pour le même destin (les dieux ont finalement changé d' élu pour Arthur, parce qu'ils n'aimaient pas l'attitude du jeune Lancelot), et veiller à la réussite de la quête du Graal. Le merveilleux de la Dame du Lac prend pourtant fin dans le livre IV : l'instabilité du royaume, le départ de Lancelot, l'échec des quêtes et la désinvolture d'Arthur par rapport à tous ces problèmes insultent les dieux et coûtent à la dame son statut divin. Bannie, elle erre dans le royaume, condamnée à une vie humaine et mortelle, un scénario qui est une innovation d'Astier dans la trame narrative.

Une brève incursion dans l'Autre Monde, dans la première scène de l'épisode 2 du Livre VI « Centurio⁵² », montre une réunion des différentes dames, qui en fait sont trois déesses

⁵¹ Alexandre Astier, « Le culte secret », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, op. cit., p. 405-406.

⁵² Alexandre Astier, « Centurio », *Kaamelott – Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 1.

associées à des éléments naturels : la Dame des Pierres, la Dame du Feu et la Dame des Forêts. Astier pousse le principe jusqu'à nommer la dame qui note tout, tel un ordinateur, la « Dame de la Sauvegarde », pointe comique qui se moque de la multiplicité des divinités celtes tout en lui donnant un lustre moderne, ce qui crée un lien entre science et magie. Cette technique de relativisation, évoquée par Lucienne Carasso-Bulow, fait écho à la technique de « compensation » de Chrétien de Troyes : « he creates mystery in seemingly non-magical episodes, and he reduces the magical by rationalizing, socializing and humanizing obviously fantastic episodes⁵³ ». L'effet de « compensation » s'applique donc aussi à l'aura merveilleuse enveloppant les chevaliers et le roi, bien que leur statut quasi divin soit tourné en risée générale par la parodie.

Les présences divines féminines font écho au rôle primordial des femmes dans les sociétés celtes, ce qui permet à la figure de Morgane la Fée, qui dans *Kaamelott* n'est pas la demi-sœur d'Arthur, de bien illustrer le changement de mentalité survenu lors de la transition entre le paganisme et le christianisme. Morgane s'est maintes fois transformée d'une source à l'autre, mais il faut retenir qu'avant le XIII^e siècle, elle était présentée comme bienveillante plutôt que comme divinité ambivalente :

Ce n'est qu'un siècle plus tard, avec la « Vulgate » ou « Lancelot-Graal » (1230-1250), une œuvre collective de longue haleine, écrite par des moines cisterciens acharnés à identifier la Femme avec le Mal, que Morgane devient un être maléfique. Ces religieux fanatiques – qui ont longtemps nié l'existence de l'âme chez la femme – ont transformé les pouvoirs de guérison et de prophétie de Morgane en puissance de destruction [...]⁵⁴.

Astier choisit de revenir à l'origine païenne de Morgane, gardienne d'Avalon, ce qui la rapproche comme ce fut souvent le cas de la déesse irlandaise Morrigan, « épouse du Dagda, le dieu père des Celtes⁵⁵ ». Blessé légèrement en bataille, sur le point d'être guéri par Merlin, Arthur reçoit la visite de la dame : « Écoutez mon petit vieux, je dois vous emmener à Avalon le jour de votre mort alors vous vous levez, vous prenez vos petites affaires et vous me

⁵³ Lucienne Carrasso-Bulow, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes Romances*, Genève, Librairie Droz, 1976, p. 36. Notre traduction : « il crée du mystère dans des événements qui sont en apparence concrets et il rationalise et humanise des événements dont le merveilleux est évident. »

⁵⁴ Marcel Brasseur, *Les femmes dans la légende du roi Arthur*, Paris, Éditions Errance, 2003, p. 86.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

suivez; on verra le reste en route⁵⁶. » L'empressement de Morgane produit un effet comique soulignant son désabusement, compte tenu du nombre vertigineux d'hommes qu'elle emporte dans la mort, telles « [les] Erynies grecques, [les] Parques latines ou [les] Valkyries scandinaves⁵⁷ ». Cette comparaison de Brasseur montre les liens forts avec le paganisme, peu importe son origine. Le rôle de Morgane est de récompenser Arthur de sa mort glorieuse, comme son archétype païen, plutôt que d'être son ennemie.

Pour ce qui est de Merlin, son statut de druide lui est restitué dans *Kaamelott*. Nullement chrétien, il devrait représenter la quintessence de la spiritualité celte. Parodie oblige, le personnage perd toute sa crédibilité à cause de son incompétence manifeste en ce qui a trait à la magie d'enchanteur. Astier choisit donc de ridiculiser non pas le personnage comme tel, mais bien le qualificatif lyrique de magicien, qui transforme des habiletés de guérison et des astuces de cuisine en pouvoirs magiques, alors qu'au départ, les druides n'avaient pas ces pouvoirs. Par ailleurs, le confinement de Merlin dans un laboratoire à Kaamelott, prêt à répondre aux demandes d'Arthur, l'empêche de travailler efficacement : « Dehors, à ma place! Oui, parce que quand on a deux ronds de bon sens, on demande pas à un druide de travailler dans un endroit clos, bande de crétins! La quasi-totalité de mes pouvoirs est annulée si j'ai un toit au-dessus de la tête⁵⁸! » Astier veut donc casser le moule de l'enchanteur au chapeau bleu pointu, popularisé par Disney dans *The Sword in the Stone*⁵⁹, afin de redonner ses lettres de noblesse à une caste sociale celte qui a réellement existé. Fait anecdotique qui renforce le merveilleux celtique, dans l'épisode « Le zoomorphe⁶⁰ », Merlin a le don de se métamorphoser en animaux variés, pouvoir reconnu dans les croyances celtiques comme de

⁵⁶ Alexandre Astier, « La blessure mortelle », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 208.

⁵⁷ Marcel Brasseur, *Les femmes dans la légende du roi Arthur*, op. cit., p. 86.

⁵⁸ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « La Roche et le fer », *Kaamelott : Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2008, scène 3.

⁵⁹ Les Perkins, *The Sword in the Stone*, États-Unis (Burbank), Walt Disney Studio, 1963, 79 min.

⁶⁰ Alexandre Astier, « Le zoomorphe », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, première partie*, op. cit., p. 265.

la zoomorphie et qui, contrairement à ce qui est le cas dans les mythes grecs, n'est que très rarement le résultat d'une punition ou d'un mauvais sort.

Le merveilleux dans les sources arthuriennes, dont celles de Chrétien de Troyes, existe parce qu'il est accepté comme faisant partie des phénomènes normaux par les personnages de l'univers celtique. C'est probablement l'une des raisons qui font que les légendes autour du roi Arthur sont souvent présentées aux côtés de contes merveilleux pour enfants comme ceux des frères Grimm. Dans *Kaamelott*, ce merveilleux fabriqué à l'ère moderne cohabite avec la *fantasy* et, à travers ce genre, Astier favorise la pérennité et la contemporanéité du mythe.

1.3.2. Place et rôle du merveilleux contemporain

1.3.2.1. Place et rôle de la *fantasy* littéraire dans *Kaamelott*

Comme déjà mentionné dans l'introduction de ce chapitre, la volonté d'Astier de rendre sa série la plus crédible et la plus synthétique de toutes les versions des légendes arthuriennes ne l'empêche pas d'y inclure de la *fantasy*. Ce choix, qui n'a rien d'innocent, permet de d'amplifier la résonance mythique du récit, car « [la *fantasy*] puise son inspiration dans les légendes et les mythologies du passé, elle est une déclinaison moderne du merveilleux, religieux ou non⁶¹ ». La *fantasy*, ce genre à l'origine anglo-saxonne, s'attache à reprendre le merveilleux dans un contexte de réappropriation du mythe, la plupart du temps pour en créer un nouveau. Ainsi peut-on reconnaître, à titre d'exemple, des mythes scandinaves et celtes dans l'œuvre de J.R.R. Tolkien *Lord of the Rings* et ses autres ouvrages sur la Terre du Milieu. Dans le cas de *Kaamelott*, la réappropriation ne tient pas dans la création d'un monde nouveau qui incarne ces mythes dans un nouveau récit, mais bien dans la perpétuation d'un mythe qu'Astier déconstruit afin de l'approcher sous un autre angle. Les pays ont des mythes fondateurs qui forgent les identités nationales, et le mythe d'Arthur et de ses chevaliers est certainement un des mythes fondateurs britanniques et, par extension, bretons. Il est possible qu'Astier ait déplacé le besoin d'identité nationale des peuples vers des soucis plus contemporains, soit le besoin d'identité individuelle des humains, qui observent le récit d'Arthur, et sa propre recherche d'une identité.

⁶¹ Mats Ludûn, *La fantasy*, Paris, Ellipses Édition, 2006, p. 8.

Dans cette perspective, le filtre du passé et le nouveau point de vue sur les mythes arthuriens dans *Kaamelott* « [combinent] familiarité de l'ancien et dépaysement du nouveau⁶² », un procédé littéraire courant dans la *fantasy*, afin d'offrir au spectateur une distanciation critique sur un propos qui lui est proche. En cela, il n'est pas étonnant que « le merveilleux aujourd'hui [soit] syncrétique, et [qu'il soit] aussi, par là même, subjectif : symptôme de l'atomisation des repères socioculturels dans notre époque décloisonnée [...] »⁶³. Le spectateur se laisse donc porter par ce récit, sous l'impression d'une époque plus simple, ce qui est certes trompeur, puisque ce filtre pseudo-historique de *fantasy* « [...] remplit une fonction importante, celle du miroir du monde actuel, et de confrontation des valeurs⁶⁴ ». Dans *Kaamelott*, cela vient, entre autres choses, de la personnalité d'Arthur, dont les valeurs et les remises en question sont plutôt modernes. Celles-ci entrent parfois en conflit avec la mentalité médiévale qu'Arthur devrait plutôt avoir s'il se conformait au monde du V^e siècle. Ce qui découle du syncrétisme religieux est caractéristique de la *fantasy* arthurienne, presque un sous-genre à part entière :

Les critiques les plus virulentes, souvent, du christianisme se retrouvent dans les réécritures des mythes arthuriens. On voit dans ces ouvrages la récupération des mythes païens par le christianisme et du plus célèbre d'entre eux : le Saint Graal, dont l'origine probable est le chaudron de Dagda de la mythologie celte⁶⁵.

Entre alors à nouveau en scène la zone grise entretenue par Astier, où paganisme et christianisme se distinguent mal : la Dame du Lac, qui surveille la quête du Graal, n'est pourtant pas une chrétienne, mais bien un être surnaturel celte (voir à ce sujet le point 1.1.1.1.2.). Au-delà de la critique, l'évocation du merveilleux celte dans la *fantasy* sert aussi à donner un aspect mystérieux au récit, puisqu'il est issu d'une religion éteinte, contrairement au christianisme qui a toujours cours au XXI^e siècle.

L'aspect mystérieux de ce merveilleux moderne contribue à la distance chronologique qui sépare le lecteur d'un récit arthurien :

⁶² Anne Besson, « Bestiaire de *fantasy*, bestiaire de fantaisie ? », dans *Le merveilleux et son bestiaire*, Anne Besson (dir. publ.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 154.

⁶³ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁴ Mats Ludün, *La fantasy*, op. cit., p. 46.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 91.

Si la plupart des ouvrages de fantasy se déroulent dans un passé mythique, c'est pour affirmer la véracité de leur histoire et faire que le lecteur y croie. [...] Ce jeu de croyance avec le lecteur illustre aussi la *willing suspension of disbelief* (suspension volontaire d'incrédulité) de Coleridge qui explique comment le lecteur accepte le monde de l'auteur et y adhère malgré toutes ses impossibilités patentes⁶⁶.

Afin de bien plonger son spectateur dans ce passé mythique, Astier adhère au « [...] temps cyclique, où la durée se fait retour périodique du même, cercle infini et naturel des morts et des renaissances [...] »⁶⁷, sorte de boucle ancrée dans un Moyen Âge reconstruit à son goût. Ce cycle d'autodestruction et de régénérescence constitue d'ailleurs le cœur du concept de héros qu'incarne le roi Arthur.

1.3.2.2. Place et rôle de la *fantasy* issue du cinéma, de la télévision et des jeux de rôles

Kaamelott étant une série qui s'inscrit parmi les nombreuses œuvres multimédias du XXI^e siècle, il est normal qu'elle puise une grande partie de ses références ailleurs que dans la littérature. Effectivement, la *fantasy* provenant du cinéma, de la télévision et des jeux de rôles dans *Kaamelott* apparaît principalement sous forme de références intertextuelles. Bien souvent, celles-ci sont intégrées dans le récit, la plupart entre le Livre I et le Livre IV, dans une perspective comique créée par l'amalgame d'univers populaires cinématographiques et télévisuels bien connus. Ces références font ainsi écho aux connaissances culturelles populaires du public cible de *Kaamelott*.

Ainsi, la série télévisée *Stargate SG-1*⁶⁸, dérivée du film *Stargate*⁶⁹, procure à *Kaamelott* trois épisodes⁷⁰ où il est question de portes interdimensionnelles relativement semblables à la porte éponyme de la série de science-fiction, qui permet de voyager de planète en planète. Ces portes mènent le chevalier Perceval, seul personnage n'ayant pas peur de ces inconnues,

⁶⁶ *Ibid.*, p. 62.

⁶⁷ Anne Besson, *La fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2007, p. 158.

⁶⁸ Brad Wright et Jonathan Glassner, *Stargate SG-1*, États-Unis (Los Angeles), Metro-Goldwin Mayer, téléserie sur DVD, 1998-2008, 10 t.

⁶⁹ Roland Emmerich, *Stargate*, Canada (Toronto), Maple Pictures, 1994, 119 min.

⁷⁰ Ces épisodes dans les textes intégraux de *Kaamelott* sont : « Stargate » (Livre II, deuxième partie, p. 116-121), « L'Arche de transport » (Livre III, p. 143-147), « Stargate II » (Livre III, p. 213-217).

soit de la cour du château à la salle du trône (bien que la Dame du Lac ait sous-entendu que la porte était en fait un « portail démonique »), soit de la Bretagne à l'Amérique du Nord (Perceval ramène un totem autochtone de son expédition!), soit d'un donjon à la planète Tatooine, planète de l'univers des films *Star Wars*⁷¹ où Perceval aperçoit le chevalier Jedi Obi-Wan Kenobi (qu'il ne reconnaît évidemment pas). D'ailleurs, Astier, grand amateur de la série de films *Star Wars*, n'a pas hésité à introduire deux autres références de ces films qui concernent les sabre-lasers des chevaliers Jedi, soit Arthur tentant de reproduire, tel un enfant, le son magique d'Excalibur, qui est le même que celui de l'arme Jedi, ainsi que la curiosité qu'il ressent devant le sabre-laser récupéré par Perceval lors de sa troisième traversée de la porte interdimensionnelle. Ces dernières références soulignent par la bande les liens d'archétypes de héros entre les Jedi de la saga moderne et les chevaliers de *Kaamelott*. Si *Star Wars* a déjà fait l'objet en soi d'analyses mythologiques qui soulignaient, entre autres, les ressemblances entre le Perceval classique et le personnage de Luke Skywalker, c'est que cet univers constitue en lui-même un mythe moderne auquel les spectateurs s'identifient aujourd'hui fortement. Quant à *Stargate SG-1*, les dernières de ses dix saisons exploitent à leur façon le mythe arthurien. Les deux œuvres, qui se réfèrent à la thématique du voyage spatial, ne sembleraient pas relever de la *fantasy*, mais les éléments merveilleux y sont nombreux et l'élaboration ou la réutilisation de mythes permettent des correspondances génériques qu'Astier se fait un plaisir d'utiliser, ne serait-ce que pour les moments ludiques qu'elles occasionnent.

Dans le scénario même, d'autres références ponctuelles à tout ce qui touche aux jeux de rôles, qu'ils soient jeux vidéo (*World of Warcraft*) ou jeux de table (*Donjons et dragons*), imitent l'acte de jouer. Aussi, le scénariste est l'équivalent d'un maître de jeu et les personnages de *Kaamelott*, des joueurs. Ainsi, tous les épisodes mettant en scène une mission en forêt ou dans un donjon rappellent les tergiversations sur la nature magique d'un coffre ou d'une porte qui sont la clé de ces jeux, les réussites et les échecs décidés par un simple lancer de dés. Astier connaît ces jeux et son expérience se reflète dans des épisodes tels que « La

⁷¹ George Lucas, *Star Wars*, États-Unis (San Francisco), Lucasfilm, 1977-2005, 6 t.

Menace fantôme », « Haunted II », et « La crypte maléfique⁷² ». Fait amusant, le résultat des missions est la plupart du temps un échec, comme un lancer de dés résultant dans le nombre un dans les jeux de rôles, communément appelé dans le domaine un « échec critique », ce qui ne fait qu'amplifier la médiocrité des chevaliers de *Kaamelott*.

La *fantasy* issue d'autres médias, contrairement aux procédés propres à la *fantasy* littéraire, se fait beaucoup plus rare dans les Livres V et VI, probablement parce que ces références intermédiaires sont plus souvent utilisées comme forme d'humour et que la série tend au contraire à devenir plus dramatique au fil des saisons. Il faut toutefois noter le soin qui est apporté à la facture visuelle comme l'observe Astier lors d'une entrevue :

Le principe de *Kaamelott*, c'est qu'il faut que ça n'ait pas l'air d'une comédie. Par exemple à la télé, si on coupe le son, à moins de tomber sur des scènes très spécifiques où c'est du slapstick, ça doit être traité comme le *Seigneur des Anneaux*... C'est quand on met le son qu'on comprend que ça ne marche pas⁷³.

Ce souci de la direction photographique est constant tout au long de la série et lui confère une homogénéité visuelle qui témoigne du sérieux de la démarche, renforcé par l'évolution du format.

Conclusion

Dans *Kaamelott*, la réécriture de la légende des chevaliers de la Table Ronde se dessine grâce à l'amalgame des héritages des légendes arthuriennes et des marques de contemporanéité de la trame narrative, ainsi qu'à la forme du récit. Inspiré par des siècles d'adaptations, Alexandre Astier ajoute sa propre version à un récit sans cesse retouché, remanié, sans oublier d'y associer des innovations propres à son époque. Alexandre Astier trie les nombreux éléments narratifs arthuriens, qui vont des sources médiévales à des sources contemporaines, et dont les différentes versions parfois concordent et parfois s'opposent. Avec la réappropriation par Astier des éléments de la trame narrative, tels que l'identité des

⁷² Alexandre Astier, « La Menace fantôme », « Haunted II » et « La Crypte maléfique », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, op. cit., p. 298 à 302, 238 à 241, 366 à 370.

⁷³ Xavier Mouton-Dubosc, « Alexandre Astier, Steven Dupré : "On veut que la BD existe y compris pour ceux qui ne connaissent pas la série" », *ActuaBD*, 16 mars 2007, en ligne <<http://www.actuabd.com/Alexandre-Astier-Steven-Dupre-On-veut-que-la-BD-existe-y-compris-pour-ceux-qui-ne-connaissent-pas-la-serie>>, consulté le 3 mars 2013.

parents d'Arthur, la naissance d'Arthur et sa jeunesse, la quête du Graal, la Table Ronde, le syncrétisme entre paganisme et christianisme et l'enfance de Perceval, ainsi que l'élimination de l'épisode des deux dragons avec Merlin et Vortigern, il crée une œuvre qui a un pied dans le passé et l'autre dans le futur. Le travail colossal de recherche pour donner vie au roi Arthur, à ses chevaliers et à la reine Guenièvre au petit écran n'est pourtant pas dépourvu de sens, le but ultime étant de parler de situations de vie et non d'une époque historique.

La polyphonie des voix narratives, la focalisation sur le quotidien des personnages, la parodie et l'ironie, les anachronismes et les caractéristiques propres au média télévisuel sont tous des modalités qui contribuent à l'illusion historique. Cette illusion est atteinte grâce à un équilibre entre la légende, l'Histoire ainsi que la Nouvelle Histoire représentée par le quotidien des personnages de *Kaamelott*, ce qui rappelle le genre hybride de la « faction », qui doit aux faits (*facts*) et à la fiction⁷⁴, et dont Geoffroy de Monmouth lui-même pourrait compter, en rétrospective, au nombre des adeptes, puisqu'il a écrit son œuvre en utilisant un personnage légendaire tout en disant qu'il se basait sur des faits! Dès lors, les anachronismes langagiers et visuels sont sujets à débat pour Astier : qu'est-ce qui est vraiment anachronique, un langage noble, littéraire, ou un langage du quotidien, plus familier? Les anachronismes commis dans les costumes, par exemple, ont-ils leur raison d'être? Leur pertinence ou non n'est peut-être pas le propos : après tout, *Kaamelott* est peut-être anachronique, mais les sources courtoises des XII^e et XIII^e siècles l'étaient elles-mêmes par rapport aux légendes orales celtiques du V^e siècle. Déjà, Astier prend position pour un mythe arthurien plus près de ses racines celtes, et de ce fait, un mythe à peine christianisé.

De plus, Astier transforme et adapte le merveilleux médiéval des sources originales en ayant recours au genre contemporain de la *fantasy*. En situant, dès le début, la série dans ce genre, l'auteur de *Kaamelott* fait résolument de son récit de la fiction pure et freine la recherche de vérité historique, sans oublier qu'en remplaçant le merveilleux médiéval par la *fantasy*, il montre que l'enchantement traverse le temps, malgré le sens critique et la rationalité, et ce, parce que les récits imaginaires procurent en soi un plaisir fascinant et constamment renouvelé. Mais alors, comment concilier la *fantasy* et le reflet de la société

⁷⁴ Voir à ce sujet Richard J. Golsan, « Poétique et politique de la "faction" », *Les Cahiers du Ceracc*, no. 7, 2014, en ligne, <<http://www.cahiers-ceracc.fr/golsan2.html>>, consulté le 25 avril 2014.

moderne qui semble vouloir ressortir de l'œuvre? Mats Ludün croit que « [dans] une société pragmatique et libérale, où la dure réalité se manifeste chaque jour à la télévision, l'évasion est difficile à trouver [et que c'est] sans doute la raison du premier pas vers la fantasy⁷⁵ ». Seulement, les œuvres de *fantasy* présentent elles aussi une dure réalité intrinsèque à leur monde, réalité que les personnages doivent surmonter. Pensons à la mission presque impossible de Frodo dans *Lord of the Rings*, qui consiste à détruire l'anneau unique en le jetant dans un volcan qui est situé en territoire ennemi⁷⁶. Ainsi, l'affirmation de Ludün semble un peu facile, puisque les mondes de la *fantasy* offrent rarement une vie plus simple que dans la réalité du lecteur, ce qui nous laisse croire que le récit d'Astier se situe entre la fuite du quotidien du lecteur et une réalité alternative ainsi décrite par Jacques Le Goff :

Le roman, pas plus que le reste de la littérature et de l'art, n'est donc pas produit pour décrire la société et il ne la « reflète pas ». Mais il en fait partie. Il est la part inquiète d'elle-même, sa morne moitié d'ombre, son cri d'angoisse, son effort pour se rassurer⁷⁷.

C'est pourquoi le récit enchâssé du père Blaise prend sur lui la glorification du héros et laisse au récit principal le soin de montrer une facette plus accessible des chevaliers et de la monarchie arthurienne. Le spectateur avisé découvre le deuxième degré de l'œuvre, véritable discours sur le mythe du héros. Comme le montrera le deuxième chapitre, c'est dans l'optique de réactualisation du concept du héros qu'Astier choisit le roi Arthur comme personnage central de son récit et qu'il diminue l'importance de ses aspects divins afin de l'humaniser.

⁷⁵ Mats Ludün, *La fantasy*, op. cit., p. 3.

⁷⁶ John Ronald Ruel Tolkien, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Pocket, 1972, 3 t.

⁷⁷ Jacques Le Goff, « Préface » dans Éric Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Éditions Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1974, p. XIV.

CHAPITRE 2

Le portrait du héros arthurien de *Kaamelott* est certainement l'élément le plus important pour illustrer la réactualisation des légendes arthuriennes. Porté par les innovations d'Astier dans *Kaamelott*, telles que la place faite au quotidien, la parodie et la comédie, les anachronismes du langage et des costumes ainsi que les choix du scénariste et la *fantasy*, cet Arthur a préséance sur les autres personnages. Au contraire de la figure du roi des romans de Chrétien de Troyes, qui était plutôt spectateur des exploits de ses chevaliers, l'Arthur d'Astier est pleinement impliqué dans les épisodes de la série.

Le deuxième chapitre mettra en lumière le passage d'un roi Arthur à l'aura divine de la doxa à un héros humanisé, mais dont la tâche reste tout aussi divine. Déjà, les différentes versions médiévales de la légende arthurienne, dont les œuvres de Gildas, de Nennius, de Geoffroy de Monmouth, de Chrétien de Troyes, de Thomas Malory et des contes gallois, sur lesquelles notre analyse se concentrera, s'accumulaient et pouvaient diverger, concorder ou se compléter entre elles. Toutefois, certains éléments de *Kaamelott* issus du courant romantique du XIX^e siècle ou des influences modernes d'autres œuvres sur Astier, en particulier les films de Louis de Funès, participent aussi à l'humanisation du héros.

Le premier point abordé portera sur le portrait d'Arthur d'après l'histoire et la légende médiévales, même si les historiens médiévaux n'ont pas été les biographes du roi Arthur les plus rigoureux. Si, aujourd'hui, son histoire semble difficile à retracer, c'est probablement aussi à cause des nombreuses versions divergentes qui se contredisent ou qui exagèrent les faits, de sorte que la matière factuelle qu'ont laissée les historiens, tels que Nennius et Geoffroy de Monmouth, semble plus contribuer à l'élaboration de la légende qu'à l'établissement de la vérité. Par contre, les romanciers arthuriens n'avaient pas à s'astreindre aux faits, ce qui leur a permis de s'approprier la légende selon leur souhait ou celui de leur mécène¹. Chaque récit, qu'il soit censé rapporter les faits ou qu'il soit romancé, présente

¹ Nous pensons ici à Chrétien de Troyes qui a reçu de Marie de Champagne la commande d'écrire *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette*.

différentes facettes d'Arthur qui ont pu inspirer Astier et que nous évoquerons sous trois thèmes. Tout d'abord, le thème de la figure de chef divinement élu, qui est aussi une figure d'autorité², sera observé chez Gildas, ensuite chez Nennius, puis chez Geoffroy de Monmouth ainsi que dans les contes gallois. Ensuite viendra l'examen de l'idéal chevaleresque épique influencé par la courtoisie. Enfin, nous nous attarderons à l'idéal courtois comme art de vivre³.

Le deuxième point aura pour objet la réécriture par Astier de ces trois thèmes dans *Kaamelott*, selon l'esprit des sources médiévales. Comme il arrive que ces sources se contredisent, quelles versions Astier a-t-il préféré conserver? Aussi, quelles sont les influences plus modernes qui interagissent avec ces éléments médiévaux retenus et qui révèlent les entorses aux idéaux et aux vertus du héros des versions originales? Nous tiendrons compte du rôle que la réécriture de l'idéal chevaleresque accorde à la métaphore dans le processus d'héroïsation d'Arthur.

Le dernier point se penchera sur les innovations qu'apporte Astier à la figure du roi Arthur dans *Kaamelott* quant à la figure de chef et à la notion d'autorité. Ces innovations résident notamment dans la manière dont Arthur prend le pouvoir de l'île de Bretagne, la vision du roi du peuple, sans oublier l'influence de Louis de Funès sur la figure d'autorité arthurienne et le refus de l'élection et de la posture d'autorité. Nous examinerons également les nouvelles valeurs chevaleresques qu'il introduit ainsi qu'un nouveau code courtois revu sous l'influence du romantisme. Ces innovations s'éloignent du cadre historique d'origine en intégrant une façon de penser moderne et sont influencées par l'époque qui a fait naître *Kaamelott*, si bien qu'Astier enrichit de sa vision et de sa culture contemporaines le mythe d'Arthur.

² Nous allons en explorer les sources historiques et littéraires, Ciaudo ayant déjà rappelé le cadre juridique dans Alexandre Ciaudo, « Essai sur un système juridique d'il y a moins longtemps, dans une contrée pas si lointaine », *Le droit administratif*, 2 juin 2009, en ligne, <<http://www.blogdroitadministratif.net/index.php/2009/06/02/237-essai-sur-un-systeme-juridique-dil-y-a-moins-longtemps-dans-une-contrée-pas-si-lointaine#pnote-237-1>>, consulté le 11 avril 2012.

³ Notons que tout ce qui concerne la courtoisie comme art d'aimer sera traité au chapitre trois, où sera brossé le portrait d'Arthur comme amant courtois. Plus précisément, il y sera question de ses relations avec ses femmes et ses maîtresses.

Ce portrait a pour objectif d'explorer comment l'aura divine du héros s'humanise, et comment la métamorphose que subit l'archétype du roi Arthur dans l'œuvre d'Astier se développe⁴.

2.1. Portrait d'Arthur d'après l'histoire et la légende médiévales

Le roi Arthur survit dans l'imaginaire collectif grâce à une multitude de réadaptations littéraires qui font appel à la doxa des sources arthuriennes. Il est ainsi impossible de déterminer un portrait précis et unique de ce personnage, qui tire ses origines de multiples sources historiques et littéraires médiévales. Les motivations, les qualités et les défauts d'Arthur changent selon l'époque de chaque récit et selon les auteurs, sans oublier que « [la motivation de ces derniers] était souvent suspecte d'intérêts politiques⁵ ». En tenant compte, le cas échéant, des divergences entre les sources, quel portrait d'Arthur peut-on dégager de *Kaamelott* du point de vue de la notion d'autorité, de l'idéal chevaleresque et de l'idéal de l'art de vivre courtois?

2.1.1. Les figures de chef divinément élu et d'autorité

Dans les sources arthuriennes médiévales, les guerres sont le plus souvent illustrées dans les œuvres d'historiens, soucieux de présenter des faits, alors que la quête du Graal et les autres prouesses chevaleresques sont l'apanage des bardes et des romanciers médiévaux.

2.1.1.1. Le point de vue de Gildas

C'est ainsi que, dans les écrits dits historiques, le règne de Rome sur la Bretagne colore les premières allusions à Arthur. Son apparition se fait dans un contexte d'abandon de l'île par Rome⁶; il s'ensuit de nombreuses invasions barbares que les habitants de Bretagne

⁴ Cette métamorphose s'opère en parallèle avec celle d'autres héros de *Kaamelott*, tels que Lancelot et Perceval, personnages qui sont également transformés et qui seront analysés dans le troisième chapitre.

⁵ Marcel Brasseur, *Le roi Arthur, Héros d'utopie*, Paris, Éditions Errance, 2001, p. 79.

⁶ Ces événements sont décrits ainsi par Marcel Brasseur : « Le sac de Rome par les Wisigoths d'Alaric I^{er}, en 410, signe un tournant décisif dans la politique de Rome vis-à-vis de la Bretagne. La même année, Honorius signe un décret (un rescrit) signifiant aux "civitates" de l'île qu'elles auraient dorénavant à prendre leur destin en main, en leur confiant l'"Imperium", c'est-à-dire le pouvoir de former un gouvernement. La traduction dans les faits de cette décision sera que les Romano-Celtes

tenteront de repousser, des événements dont le moine Gildas (490-570) fut témoin. Ses écrits sur l'histoire de son époque devraient donc être importants quant à la véracité du portrait historique, mais Brasseur soutient au contraire « [qu'il] ne faut pas attendre de Gildas beaucoup plus que des anathèmes, qui vont même jusqu'à toucher cinq rois bretons qu'il accable de ses reproches », mais aussi que « l'objectivité semble [...] être le moindre de [ses soucis] » puisque « les luttes des Bretons contre les Saxons lui sont indifférentes, à tel point que, citant la bataille du mont Badon (490), il néglige, par parti-pris ou ignorance, d'en citer le principal acteur [...], qui ne serait autre qu'Arthur⁷ ».

La légende est ainsi amorcée : il est question d'un événement fondateur du mythe, la bataille du mont Badon, mais pas de son mystérieux maître d'œuvre. Outre cela, cet événement est relié à la fin de la présence romaine en Bretagne⁸.

2.1.1.2. Les points de vue de Nennius et des écrits tardifs

Il faut pourtant attendre Nennius pour qu'il nomme ce chef et y accorde plus d'importance dans sa compilation de *Historia Brittonum* :

Arthur combattit [les Saxons] en ce temps-là avec les rois de Bretagne et c'est lui qui était leur commandant (*dux bellorum*). [...] La huitième guerre se déroula au château de Guinnion et c'est là qu'Arthur portait l'image de Sainte Marie la Vierge éternelle sur ses épaules et les païens furent mis en fuite ce jour-là [...]. La douzième guerre eut lieu au mont Badon et dans celle-ci neuf cent soixante hommes périrent en un seul jour d'une seule charge d'Arthur; et personne ne les abattit, si ce n'est lui seul et il sortit vainqueur dans toutes les guerres⁹.

Sans qu'il soit clairement question d'une origine romaine pour Arthur, il porte au moins le titre latin de commandant, en plus de présenter une allégeance déjà au christianisme qui lui est, bien entendu, conférée par Nennius, un clerc, qui ne néglige pas la force proprement épique de ce héros.

prendront les armes, un privilège qui leur avait depuis toujours été refusé par la puissance occupante. », *Ibid.*, p. 16.

⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁸ Outre Gildas, Brasseur étudie quelques autres pistes dans les sources où il est question de la possibilité d'un Arthur historique, qui aurait été avant tout un chef militaire plutôt qu'un roi. Pour plus d'informations à ce sujet, voir les chapitres « De César à Gildas » p. 10 à 18, « Jordanès », « La piste galloise » et « Bède le Vénérable » p. 24 à 37, et « Les fouilles » p. 46 à 51 dans *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, p. 38.

L'objectif d'historicité des moines, clercs et évêques qui ont écrit sur Arthur est souvent plus ou moins respecté : ils ne sont pas reconnus pour leur précision et leur objectivité. Les plus tardifs ont, entre autres, « [copié] les prédécesseurs, sans souci de critique historique¹⁰ », ajoutant au gré de leurs fantaisies ce qu'ils voulaient dans la trame narrative. Ces ajouts rendent de cette façon les légendes arthuriennes plus complexes et plus fournies que les allusions squelettiques des premiers historiens arthuriens médiévaux. De surcroît, cette transition de l'histoire à la fiction participe du « processus classique d'héroïsation d'un personnage historique : ses qualités remarquables [enflamment] les imaginations et [poussent] les conteurs à chanter ses hauts faits – imaginaires – dans un contexte surnaturel¹¹ » comme cela apparaît déjà chez Nennius.

2.1.1.3. La contribution des contes gallois et de Geoffroy de Monmouth

L'épisode où Arthur retire l'épée du rocher est aussi celui de sa consécration dans les contes gallois et chez Geoffroy de Monmouth, événement qui lui donne l'autorité nécessaire pour régner, commander les guerres et gérer la quête du Graal.

Par son statut de roi de Bretagne, Arthur, contrairement aux autres héros des légendes arthuriennes, est la figure d'autorité principale de ces récits. Avec les contes gallois *Mabinogion*, « Arthur, obscur chef de guerre, [devient], grâce à la tradition bardique, un roi en majesté, présidant une cour fastueuse » et « du monde entier, on aura recours à lui : il est l'arbitre suprême, l'ultime recours des opprimés¹² ». La fidélité de ses chevaliers renforce sa puissance et, lorsque des sujets viennent lui demander son aide, il est en mesure de l'accorder. Ces sujets ont une confiance telle en leur roi qu'ils respectent tout jugement de ce dernier qui rétablit la paix entre parties discordantes, comme dans le conte « How Culhwch Won Olwen¹³ » : « *Arthur heard of [the fight] and came to the North, [...] and made peace*

¹⁰ *Ibid.*, p. 37.

¹¹ *Ibid.*, p. 31.

¹² *Ibid.*, p. 58.

¹³ « How Culhwch Won Olwen », *The Mabinogion*, traduction du gallois par Sioned Davies, New York, Oxford World's Classics, 2007, p. 179-213.

*between Gwyn son of Nudd and Gwythyr son of Greidol*¹⁴. » Surtout, Arthur est généreux et tient ses promesses : il prête son vaisseau Prydwen à Kulhwch, et promet de l'aider à réussir toutes les prouesses qui sont demandées au jeune homme s'il tient à obtenir la main de la fille du géant Yspaddaden.

C'est avec Geoffroy de Monmouth que se dessine la notion d'égalité entre le roi et ses chevaliers : « *When they all sat down, Arthur made the following speech : "You who have been my companions in good times and in bad, [...] give me now your closest attention, every one of you, and in your wisdom tell me what you consider we should do on receiving such a letter as this"*¹⁵. » Comme le mentionne Brasseur,

le terme compagnon est éloquent : on est loin du souverain à l'autorité absolue que l'on a connu au début du règne. On voit ici le roi devenir progressivement un arbitre, mieux, le commun dénominateur des opinions de ses vassaux, de ses égaux pourrions-nous dire. Dorénavant, il régnera, mais ne gouvernera plus¹⁶.

À la lumière de ce qui précède, ce changement montre qu'en théorie, Arthur reste la figure d'autorité du récit, mais qu'en pratique, il adopte une posture qui le met presque à égalité avec ses chevaliers, minimisant ainsi les attributs qui font de lui un chef héroïque.

Le personnage du roi Arthur, dans ces sources médiévales, a ainsi déjà eu préséance sur les autres chevaliers, imposant respect et autorité à ses sujets. Cependant, les sources contemporaines du *Mabinogion* et de l'œuvre de Geoffroy de Monmouth ainsi que les suivantes mettent un frein au processus d'héroïsation d'Arthur en le reléguant peu à peu à l'arrière-plan des récits arthuriens et en n'évoquant presque plus ses habiletés chevaleresques.

2.1.2. Grandeur et misère de l'idéal chevaleresque épique et courtois chez Arthur

2.1.2.1. La grandeur d'un héros

La figure historique d'Arthur, que Nennius, entre autres, a tenté d'illustrer peu de décennies après la chute de l'Empire romain, n'était pas entourée de chevaliers tels que la doxa les a dépeints, puisque ce statut n'existait pas encore. En marge de son prédécesseur,

¹⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹⁵ Geoffrey of Monmouth. *The History of the Kings of Britain*, traduction du latin par Lewis Thorpe, Londres, Penguin Classics, 1966, p. 232.

¹⁶ Marcel Brasseur, *Le roi Arthur, Héros d'utopie*, op. cit., p. 90.

Geoffroy de Monmouth « transpose chez Arthur les fastes et les modes de cour de son propre temps¹⁷ », ce qui modifie les us et coutumes que l'Arthur historique pourrait avoir connus. C'est ainsi que l'idéal chevaleresque devient la norme des récits arthuriens.

La démonstration des prouesses d'Arthur et de ses nobles valeurs chevaleresques se manifeste surtout dans les récits médiévaux qui soulignent les exploits guerriers du roi avant que la courtoisie ne soit de rigueur dans la trame narrative, par exemple dans quelques contes du *Mabinogion* : « [...] Kulhwch s'estompe, se retire, en un mot laisse faire le travail par d'autres et surtout par Arthur, lié par son serment et seul capable, semble-t-il, d'affronter les forces de l'Au-delà¹⁸. » La valeur chevaleresque du roi semble donc reconnue et, dans la majorité des sources médiévales, il reste noble, et sa noblesse ne tient pas qu'à son statut, puisque « la noblesse est sociale, mais aussi et d'abord morale, car un titre n'est légitime que porté par un homme vertueux, voire d'une vertu peu commune¹⁹ ». En somme, ce que la doxa arthurienne retient d'Arthur est le symbole puissant de l'idéal chevaleresque qu'il représente, bien qu'en vérité, plusieurs sources médiévales ne le montrent pas en héros parfait.

Créateur de la Table Ronde, qui doit faire des égaux de lui et de tous les chevaliers, il incarne les valeurs que tous doivent respecter, y compris lui-même : loyauté, prouesse, courage, sagesse et mesure, justice, protection, foi, franchise et humilité. Toutefois, à toutes ces vertus proprement féodales s'ajoutent une vertu éminemment courtoise :

la *largesce* est [...] explicitée comme la vertu suprême rayonnant au-dessus de toutes les autres vertus : son absence ne vaut que des reproches aux meilleurs, alors que les plus médiocres s'attirent des louanges s'ils l'exercent. Non seulement elle domine de très loin toutes les autres qualités qui assurent la permanence de la vie et des mœurs courtoises, mais encore elle apparaît comme la vertu fondamentale qui multiplie merveilleusement tous les avantages du nouvel idéal chevaleresque dont l'éthique s'est affinée, la *prodomie*²⁰.

¹⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, p. 31.

²⁰ Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, Paris, Éditions Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1974, p. 27.

Même si son titre le place comme suzerain dans la relation féodale qui le lie à ses vassaux, le roi Arthur fait preuve de toutes ces qualités sans que son titre le place au-dessus des lois et des coutumes, puisqu'il se doit de donner l'exemple.

Symbole de l'idéal chevaleresque, Arthur est le maillon le plus important qui tienne en place la communauté. Comme l'explique Köhler,

Le fait d'armes de l'individu exceptionnel n'apparaît pas seulement comme un fait d'armes chevaleresque qui décide du combat, mais comme une faveur que le destin lui a réservée. L'homme n'est plus lié au destin seulement en tant que membre d'une collectivité, mais en tant qu'individu dont le destin décidera du sort de la communauté²¹.

Chaque action que pose le héros risque de faire basculer l'équilibre communautaire. Arthur doit donc respecter l'ordre établi même s'il a le pouvoir de réformer son royaume. C'est ce qui explique que, dans les sources médiévales tardives, Arthur reste tout de même le symbole de l'idéal chevaleresque, même s'il n'est plus que spectateur de ces aventures.

2.1.2.2. Les défauts d'un héros

Toutefois, si la doxa donne en général une bonne réputation à Arthur, les sources médiévales ne sont pas toujours élogieuses. Certains contes du *Mabinogion* tels que « *Rhonabwy's Dream* », « *The Lady of the Well* » et « *Peredur Son of Efrog* » laissent une mauvaise impression du roi. Ainsi, Brasseur souligne que le premier des trois contes montre un « Arthur [qui] semble avoir perdu sa majesté [...] »²² parce qu'il s'efface au profit de ses chevaliers. Le deuxième étonne par sa « [...] description [...] d'un "empereur Arthur" plus occupé à se remplir la panse entre deux sommes que de présider sa cour²³ ». Quant au troisième, il ne fait que confirmer une tendance; dans une scène où Gwenhwyvar est humiliée, « [Arthur] est absent, ce qui indique une détérioration du processus d'héroïsation du roi qui avait, jusqu'au XI^e siècle, prévalu dans les récits gallois²⁴ ». On peut donc affirmer

²¹ *Ibid.*, p. 78.

²² Marcel Brasseur, *Le roi Arthur, Héros d'utopie*, op. cit., p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 66.

²⁴ *Ibid.*, p. 67.

que « dès le XIII^e siècle en Galles, l'image d'Arthur apparaît largement négative [et] il devient ce que les romans français feront de lui : un roi-soliveau, cocu de surcroît²⁵ ».

Peut-être que ce changement de point de vue était influencé par les hagiographies galloises datant du XI^e et du XII^e siècles où figure Arthur. Par exemple, dans la *Vie de Cadoc* par Lifris de Llancarfan,

Arthur [...] est cité deux fois, sous un jour vraiment peu flatteur, comme l'exige le genre; [lorsqu'une jeune fille et son amant viennent chercher protection auprès de lui, il est] saisi de concupiscence et ses lieutenants doivent lui rappeler que c'est pour eux un devoir de secourir les personnes dans le besoin²⁶.

Et, plus loin,

un fugitif, meurtrier de trois chevaliers d'Arthur, trouve refuge chez Cadoc qui l'héberge dans son monastère en vertu de l'immunité des lieux saints, [alors] Arthur exige, pour renoncer à sa vengeance, la compensation de cent vaches rouges devant et blanches derrière, [bien qu'il] aurait dû savoir que le rouge est la couleur des êtres de l'Autre Monde [et que] c'était « tenter le diable » (ou ce qui en tenait lieu à l'époque) que de formuler pareille exigence²⁷!

Cependant, une telle dégradation prématurée du héros n'a pas encore fait son chemin partout dans le monde. Ainsi, le mythe étant « déjà passé en Bretagne armoricaine et, de là, à la cour de Poitiers et chez les anglo-normands²⁸ », la splendeur du roi Arthur continue d'être vivante quelques décennies chez certains auteurs étrangers aux Gallois. En effet, Arthur incarne toujours « l'accomplissement de la volonté divine » dans des aventures telles que celles de Chrétien de Troyes et de Malory²⁹. Désormais, spiritualité et courtoisie se côtoieront et se compléteront dans les récits chevaleresques arthuriens, où les chevaliers tenteront de conserver l'équilibre communautaire entre les traditions et leur propre épanouissement identitaire par l'aventure et les prouesses, un système qui, là aussi, sera symboliquement maintenu par la figure du roi Arthur.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*, p. 71.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, p. 67.

²⁹ Voir à ce sujet Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 93.

2.1.3. Arthur et les faits et vertus de l'idéal courtois comme art de vivre

La recherche et la réalisation de l'aventure dans les légendes d'Arthur et des chevaliers de la Table Ronde sont au cœur de l'analyse des idéaux chevaleresques de Köhler. Elle représente pour ce dernier la seule porte vers la réussite de l'idéal chevaleresque, de l'idéal courtois et de la quête spirituelle. Köhler se réfère à R. Locatelli, qui « étudie la signification d'*aventure* [et qui] conclut que, chez Chrétien de Troyes, *aventure* ne signifie pas seulement "prova di valore e di virtù"³⁰, mais aussi "ricerca di una felicità perduta"³¹ [...] »³². À partir de Chrétien de Troyes, que Köhler analyse dans son essai, les trois concepts sont donc plus ou moins indifféremment unis, si ce n'est que l'amour courtois s'oppose parfois à la quête spirituelle :

Aux qualités de courage, d'impaviderité devant la mort, de force physique, de fidélité au suzerain, de sens de l'honneur, qui caractérisent le prodome dans la chanson de geste, s'ajoutent dans l'espace courtois la courtoisie, qui se caractérise par la culture intellectuelle, la largesse, un comportement irréprochable fondé sur une moralité exemplaire et le fait que la prodomie se limite explicitement à la noblesse³³.

Ce mélange de qualités et de vertus à la cour d'Arthur est ainsi ébauché par Geoffroy de Monmouth :

*Indeed, by this time, Britain had reached such standard of sophistication that it excelled all other kingdoms in its general affluence, the richness of its decorations, and the courteous behavior of its inhabitants. Every knight in the country who was in any way famed for his bravery wore livery and arms showing his own distinctive colour; the women of fashion often displayed the same colours. They scorned to give their love to any man who had not proved himself three times in battle. In this way the womenfolk became chaste and more virtuous and for their love the knights were ever more daring*³⁴.

Cet exemple fait ressortir quelques fondements de la courtoisie, tels que le raffinement, le courage des chevaliers et la nécessité pour eux de réussir des prouesses afin de gagner le

³⁰ Notre traduction : « Preuve de la valeur et de la vertu ».

³¹ Notre traduction : « Recherche d'un bonheur perdu ».

³² *L'avventura nei romanzi di Chrétien de Troyes e nei suoi imitatori*, dans *Acme, annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*, IV (1951), p. 3-22, dans Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 77.

³³ Propos de Ruth Wigand, *Zur Bedeutungsgeschichte von « prud'home »*, Marburger Beiträge zur romanischen Philologie, cahier XXIV, Marburg/Lahn, 1939, p. 8-22, repris et résumés par Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 149.

³⁴ Geoffrey of Monmouth. *The History of the Kings of Britain*. op. cit., p. 229.

cœur des dames de la cour³⁵. Au centre de cette cour, Arthur n'est plus l'acteur principal. La doxa arthurienne ne le montre pas en train d'accomplir des prouesses, il n'a pas de dames à impressionner. Bref, comme pour l'idéal chevaleresque, l'idéal courtois non plus n'est pas toujours incarné positivement par le personnage d'Arthur.

Dans les romans arthuriens médiévaux, ce sont surtout les Lancelot, Yvain, Perceval et autres chevaliers qui participent activement à l'idéal chevaleresque et qui sont propulsés dans l'idéal courtois en lieu et place d'Arthur. En effet, ce dernier a déjà connu son heure de gloire en tant que héros dans les œuvres de Nennius, de Geoffroy de Monmouth et même dans le conte « *Kulhwch and Olwen* », lesquels relataient souvent les guerres qui ont perturbé les débuts de son règne.

Par contraste, le roi Arthur chez Chrétien de Troyes est vieillissant : « [...] le roi Arthur [...] n'a plus de mère depuis longtemps, car il a bien soixante ans passés [...] »³⁶. C'est pourquoi les cinq romans qui composent ce cycle qui, lui, appartient à la littérature courtoise, présentent peu de scènes mettant en vedette le roi Arthur. Il s'efface au profit de l'héroïsation des autres chevaliers. Au mieux, lorsque le roi est présent, il est soucieux, il a du « chagrin³⁷ » pour tout et pour rien. Köhler donne l'exemple suivant, tiré de *Perceval ou le Conte du Graal* : « Arthur est "pansif" à cause du chevalier rouge contre lequel il ne peut rien [...]. "Pansif" désigne un choc douloureux venu du destin irrévocable, auquel il ne reste plus qu'à se soumettre si l'on ne veut pas tomber dans la "folie" où l'on risque de s'anéantir³⁸. » Au moment où le jeune Perceval arrive pour la première fois à la cour et se propose pour combattre l'ennemi, Arthur ne se réjouit pas : « C'est ainsi que le roi pleure et regrette le jeune homme et qu'il fait sombre visage. Mais il ne peut rien y changer, aussi n'en parle-t-il

³⁵ Rappelons que la courtoisie est un art de vivre ainsi qu'un art d'aimer d'abord réservé aux aristocrates.

³⁶ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal* dans *Romans de la Table Ronde*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2002, p. 725.

³⁷ *Ibid.*, p. 577.

³⁸ Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 203.

plus³⁹. » Cet extrait montre un roi qui garde ses émotions pour lui, tant qu'il le peut, et qui de surcroît est devenu impuissant devant les événements qui l'affligent. La fin du conte le montre d'ailleurs au plus bas, faible : « De grande détresse, il tombe évanoui⁴⁰ », car il ne voit pas Gauvin son neveu dans sa cour, ce qui l'attriste, parce qu'il craint qu'il ne lui soit arrivé malheur. La « douleur⁴¹ » s'empare même de la reine, sans que la cour remarque le retour du chevalier, ce sur quoi le roman se termine, puisque Chrétien de Troyes a laissé son récit inachevé. En conséquence, la splendeur du roi jadis héros s'est amenuisée.

Celui-ci doit maintenir les idéaux de chevalerie et de courtoisie, mais, en pratique, il n'en fait plus partie, puisqu'il passe la plupart de son temps à la cour, où lui-même n'accomplit pas les prouesses qu'exige la fusion des deux idéaux. Le roi ne part plus à l'aventure et, de ce fait, la recherche d'un « bonheur perdu » n'est plus possible pour lui. Ce roi, qui est dépassé par son propre symbole et qui présente ses failles humaines, reste tout de même, aux yeux de ses sujets, le gardien du raffinement et le protecteur des coutumes. Sa mélancolie et ses doutes restent visibles seulement pour le lecteur, bien que la doxa n'ait retenu que les vertus du roi illustrées dans ces récits.

Peu importe le titre qui fut donné au roi Arthur au fil des nombreuses sources médiévales (*dux bellorum*, *riothamus*, roi des Bretons, empereur), Köhler croit « [qu'Arthur] n'est jamais un roi souverain, un véritable roi; il est toujours le symbole d'un État féodal idéal représenté comme garant d'un ordre humain parfait et proposé comme tel⁴² ». Et c'est ce qui rend le héros impossible : les gens prennent au sérieux les idéaux dans lesquels l'homme tente d'évoluer, et non lui-même en tant que personne. Il n'est donc qu'un concept, inapplicable. Pourtant, les défauts humains corrompent ce concept, le réduisant et le rendant caduc dès les sources médiévales.

³⁹ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal* dans *Romans de la Table Ronde*, op. cit., p. 585.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 734.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 26.

2.2. Réécriture par Astier des sources médiévales historiques et littéraires

Kaamelott modifie l'importance accordée aux personnages dans les sources en mettant le roi Arthur au centre du récit. Autant le mythe des Chevaliers de la Table Ronde transforme des personnages qui ne sont pas au sommet de la hiérarchie des chevaliers en héros principaux, par exemple Perceval, autant le récit d'Astier s'intéresse au personnage autour duquel normalement tout devrait évoluer, c'est-à-dire le roi.

2.2.1. La figure de chef divinement élu et d'autorité par rapport à la guerre et à la quête du Graal

Le statut du roi Arthur, dans la série d'Astier, reste sensiblement le même que dans les sources médiévales. Figure d'autorité que les dieux ont choisie pour les Bretons en lui laissant retirer l'épée, il est le chef que tous respectent ou suivent. Il se place pourtant comme l'égal de ses chevaliers en instaurant la Table Ronde. Cependant, Astier déterre certaines pistes longtemps oubliées, provenant des sources médiévales, et les fusionne avec la doxa arthurienne, dans laquelle la proximité d'Arthur au divin est généralement connue.

Dans *Kaamelott*, les personnages merveilleux celtes, notamment la Dame du Lac, sont plus présents pour accompagner Arthur dans ses aventures que dans les sources médiévales, ce qui est plus représentatif des récits de héros en général. Comme l'a fait remarquer Sellier, « cet homme divin (le héros) semble tout naturellement un protégé des dieux, et de fait il l'est souvent. Les dieux (ou Dieu) interviennent pour assister celui qui est le fils ou le protégé de l'un d'entre eux⁴³. » Dans la série télévisée, qui se présente comme de la *fantasy*, « le héros [...], comme le héros mythologique, est souvent prophétisé, élu, c'est-à-dire [que ce héros] possède une relation privilégiée avec un dieu, et que, d'une certaine façon, il exprime par ses actes la volonté divine⁴⁴ ». Et c'est le but avoué dans *Kaamelott* : la Dame du Lac rappelle toujours à Arthur que sa quête se fait au nom du Dieu unique, bien que, en tant que celle qui veille sur la quête telle une fée marraine, elle-même appartienne à la mythologie celtique. Du reste, même si la nature de l'être divin qui demande cette quête reste floue dans *Kaamelott*, la

⁴³ Philippe Sellier, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris, Bordas, 1970, p. 24.

⁴⁴ Mats Ludün, *La fantasy*, Paris, Ellipses Édition, 2006, p. 81.

présence même de la Dame du Lac, qui est en fait Viviane, suffit à faire comprendre que les dieux en général s'intéressent de près à Arthur.

Dans *Kaamelott*, les dieux le désignent comme roi grâce à l'épée dans le rocher, car le mythe d'Arthur ne saurait être complet sans la présence de l'épée Excalibur⁴⁵. Cependant, puisqu'il y a souvent des divergences entre les sources sur ce symbole d'élection du roi, il est plutôt difficile de savoir laquelle des quelques épées d'Arthur est Excalibur, d'autant plus que le récit de l'obtention de l'épée diffère selon les auteurs. Dans la version de Malory, c'est la Dame du Lac qui prête Excalibur à Arthur après que celui-ci eut brisé l'épée du rocher dans un combat contre Pellinore⁴⁶ : « *Damosel, said Arthur, what sword is that, that yonder the arm holdeth above the water? I wish it were mine, for I have no sword. Sir Arthur, king, said the damosel, that sword is mine, and if ye will give me a gift when I ask it you, ye shall have it*⁴⁷. » Cette aporie, Astier l'évite en la passant sous silence et respecte donc « cette image si forte qu'est celle de l'épée dans la pierre, [antérieure à Malory, et qui] n'existe pas avant Robert de Boron⁴⁸ ». Au début de la série *Kaamelott*, Excalibur garde, certes, son statut de symbole arthurien, mais ce n'est que dans les livres V et VI qu'il est question plus en profondeur du rocher d'où personne ne peut l'en retirer, sauf l' élu roi de Bretagne. C'est cet élément du merveilleux épique qui, comme chez Robert de Boron, confirme l' élu au titre de roi de tous les rois de Bretagne, et qui lui donne ainsi la consécration divine qu'aucun de ses vassaux ne contestera a priori.

Dans *Kaamelott*, pour protéger l'enfant élu, sa mère Ygerne l'envoie à Rome pour le cacher de son père, ce dont il n'est pas question chez Robert de Boron. Si le moine Nennius,

⁴⁵ Notons que le nom de l'épée, de son équivalent gallois *Caledfwlch* que l'on croise, entre autres, dans le récit « *How Cullwch won Olwen* » dans *The Mabinogion*, est traduit pour la première fois par Geoffroy de Monmouth, qui la nomme Caliburnus. Ce nom deviendra ensuite, sous la plume de Chrétien de Troyes, Escalibor, puis Excalibur.

⁴⁶ Thomas Malory, *Le Morte d'arthur*, New York, The Modern Library Classics, 1999, p. 43.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 44. Notre traduction : « Demoiselle, dit Arthur, quelle est cette épée tenue par le bras, là-haut au-dessus de l'eau? J'aimerais qu'elle soit mienne, car je n'ai pas d'épée. Sire Arthur, roi, dit la demoiselle, cette épée m'appartient, et si vous acceptez de me donner un cadeau lorsque je vous le demanderai, vous pourrez l'obtenir. »

⁴⁸ Marc Rolland, *Le roi Arthur : de l'histoire au roman*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2007, p. 10.

« le [qualifie] non de roi, mais de *dux bellorum* », donc de chef d'armée romaine, Astier s'écarte un peu de cette origine pour en faire un personnage bel et bien breton, mais élevé dans un camp militaire à Rome. C'est pourquoi Arthur n'aura que des bribes de souvenirs de ses premières années.

Plus loin, le livre VI de *Kaamelott* relate, en huit épisodes, les événements qui ont mené Arthurus, légionnaire dans la milice de Rome, au titre de *dux bellorum* et ensuite de *dux totius Britanniae* (ou roi de Bretagne), quinze ans avant les événements des cinq premiers livres de la série. Il accorde donc beaucoup d'importance à un élément de la trame narrative des historiens médiévaux sur lequel il y a en vérité très peu de contenu.

La coïncidence qui fait qu'un sénateur romain choisisse Arthur, d'origine bretonne, pour réaliser ses machinations politiques alors qu'Arthur était déjà le seul capable de retirer l'épée du rocher, selon la volonté des dieux, est formidable. Choisi par les dieux sans avoir voulu de ce destin, Arthur « l' élu est l'instrument du divin⁴⁹ », sans trop savoir pourquoi, et finit par s'exécuter et remplir les rôles qu'on lui attribuera rapidement dans l'armée romaine : centurion, *dux bellorum* et *dux totius Britanniae*. Lorsqu'il débarque enfin en Bretagne et qu'il récupère l'épée, Arthur décide tout d'un coup, pour des raisons mystérieuses que le livre VI de *Kaamelott* ne révèle pas, d'accepter le rôle que l'épée lui confère et de fédérer tous les rois. Les sénateurs romains souhaitent que les événements se passent ainsi afin d'exercer, grâce à cette marionnette, un pouvoir qu'ils ne détiennent pas encore vraiment malgré les siècles d'occupation de l'Empire. En revanche, Arthur a un tout autre plan : il choisit consciemment, malgré sa forte culture romaine, de renouer avec les coutumes bretonnes et de libérer son peuple du joug romain. C'est ainsi que, dans *Kaamelott*, l'épiphanie héroïque, telle que Sellier la décrivait, commence.

C'est donc une réécriture du statut d'Arthur qu'Astier met subtilement en place dans *Kaamelott*. Contrairement aux romans médiévaux arthuriens, Arthur est le principal protagoniste de cette œuvre. Non seulement Astier lui redonne sa place dans le récit, mais, en plus, il focalise ce récit sur le point de vue de ce dernier, à un point tel que, malgré l'égalité entre les chevaliers et le roi que symbolise la Table Ronde selon la volonté d'Arthur, le spectateur de la série croit le roi entouré d'un grand nombre d'imbéciles, car si les chevaliers

⁴⁹ Mats Ludün, *La fantasy*, op. cit., p. 82.

sont égaux en rang, ils ne le sont pas intellectuellement. Le roi comprend tout, accomplit son devoir de monarque, prône des valeurs dignes des idéaux chevaleresques et courtois (et même certaines modernes, qui n'ont plus rien de médiéval), mais sent vite qu'il ne contrôle pas ses subordonnées, qui ne comprennent rien à ce qu'ils doivent faire, qui agissent sans réfléchir ou qui ne réussissent jamais ce qu'ils entreprennent. Arthur finit donc par se croire seul et, au bout du compte, à se sentir supérieur à ses chevaliers, ce qui va à l'encontre des valeurs d'égalité qu'il chérissait.

2.2.2. Arthur et les faits et les vertus de l'idéal chevaleresque épique et courtois

Malgré l'apparente supériorité du roi par rapport à ses chevaliers, ses actions ne sont pas toujours motivées par le respect des vertus chevaleresques, notamment l'honneur, le courage et la largesse.

Le sens de l'honneur est une vertu qui semble essentielle aux chevaliers, comme le rappelle Kerbrat : « L'honneur impose de ne pas se laisser déshonorer; [...] l'honneur exige que l'on venge tout affront⁵⁰ » et « Veiller à son honneur, c'est se soucier de sa réputation, demeurer respectable pour être respecté, autrement dit éviter en toutes circonstances la honte [...] »⁵¹. » Dans *Kaamelott*, une scène comique par excellence met en scène Arthur, qui doit laisser Guenièvre seule au château quelques jours, et qui lui demande de porter une ceinture de chasteté pendant son absence⁵². Pourtant, cette demande (qui met Guenièvre en colère) n'est qu'une question d'apparences : Arthur se soucie peu de ce que fait Guenièvre, car sa première épouse lui a fait prêter le serment de ne jamais consommer son mariage avec Guenièvre. Ainsi, malgré ce serment, le sens de l'honneur d'Arthur ne doit pas lui faire défaut, car aussi il peut être entaché aussi vite qu'il avait obtenu la gloire. Cette scène met donc en scène un respect des apparences qui évoque des lieux communs des mœurs et coutumes du Moyen Âge.

⁵⁰ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 34.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² Alexandre Astier, « Le secret de Lancelot », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, deuxième partie*, Paris, Télémaque, 2009, p. 24 à 29.

Quant au courage, s'il en fait preuve maintes fois dans ses aventures, Arthure a une peur, celle de l'obscurité. Pour le démasquer, son beau-père Léodagan soumet à la Table Ronde une mission qui doit se réaliser dans la plus complète obscurité et, pour une fois, tous les chevaliers, y compris Bohort le peureux, veulent y prendre part⁵³. Ce qui est ironique, c'est que cette fois, alors que tous les chevaliers s'entendent, Arthur est celui qui risque de tous les décevoir. Un héros qui respecte le code chevaleresque passerait outre sa peur, et foncerait vers l'ennemi, ce qu'Arthur accepte finalement de faire avec grande réticence.

Toutefois, Arthur exerce la vertu de largesse, en étant aussi généreux que juste. Étant donné que cette vertu est la plus importante de toutes (point 2.1.2), elle sert chez lui à amoindrir les failles de sa personnalité. Cependant, le héros moderne peut présenter des défauts, selon Kerbrat : « Un héros, c'est un homme du passé que caractérisait une force – physique et morale – que nul ne détient plus. Mais ce peut être aussi un homme du présent qui, s'identifiant à ses héroïques ancêtres, s'efforce de réincarner la valeur perdue⁵⁴. »

D'ailleurs, Ygerne rappelle souvent à Arthur que ses ancêtres avaient plus de classe, plus de courage, plus de fougue... et qu'ils ne gaspillaient pas, par exemple lorsqu'elle dit : « Ce qui me dérange, c'est l'opulence, la profusion... du temps de votre père, avec ce qu'il y a dans mon assiette, on nourrissait dix soldats⁵⁵. » Si Arthur n'est pas un héros comme ses ancêtres l'étaient, il sait qu'il doit au moins aspirer à leur ressembler, et c'est ce qui rend difficile son quotidien, puisqu'il est incapable de faire en sorte que son équipe de chevaliers en fasse autant.

2.2.2.1. Le rôle de la métaphore dans l'héroïsation d'Arthur

Dans *Kaamelott*, Astier illustre les étapes de vie de son héros grâce à la métaphore de l'ours et de son sommeil hivernal. Cette métaphore concorde bien avec l'animal dont Arthur tire son nom : en effet, dans *Kaamelott*, Arthur lui-même précise que « [son] nom, ça veut

⁵³ Alexandre Astier, « Arthur et les ténèbres », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, première partie*, Paris, Télémaque, 2009, p. 259-264.

⁵⁴ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 19.

⁵⁵ Alexandre Astier, « La visite d'Ygerne », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 95.

dire “ours⁵⁶” ». Ainsi, il est possible de souligner la ressemblance entre les étapes de la vie du roi et d'un ours : lorsque l'hiver arrive, l'ours se met à hiberner, puis se réveille affamé et prêt à tout pour satisfaire cette faim au retour du printemps⁵⁷. Grâce aux nouveautés d'Astier (voir *infra* 2.3), la trame narrative de *Kaamelott* se rapproche de ce cycle de vie de l'ours. *Kaamelott* rend donc le héros arthurien plus vrai en le comparant à un animal réel, l'ours, plutôt qu'au phénix mythique, ces deux animaux étant animés par la même dynamique symbolisant la mort et la renaissance. De plus, l'ours possède le même tempérament bourru dont fait parfois preuve Arthur, sans oublier que ce dernier, comme l'animal en question, pense souvent plus à manger et dormir qu'à s'occuper de son royaume. Astier joue avec l'étymologie du nom Arthur, dont le sens prédestine des qualités du héros. Ce jeu sur le nom d'Arthur rappelle des œuvres médiévales non arthuriennes telles que la *Légende dorée*, où, au début de chaque *Vita*, figure l'étymologie spirituelle du nom de chaque saint.

Malgré tous les défauts dont Astier a affublé Arthur, il reste que la structure narrative qui est représentée par l'éveil, l'hibernation et le réveil d'un animal réel plutôt que d'un animal du bestiaire médiéval merveilleux ne fait que rendre, du point de vue du spectateur, le héros plus accessible que ce qu'en retient la doxa.

2.2.3. Arthur et les faits et les vertus de l'idéal courtois comme art de vivre

Certaines valeurs courtoises illustrées dans les sources médiévales arthuriennes prennent un ton légèrement différent dans *Kaamelott*. Tout comme l'idéal chevaleresque, l'idéal courtois et la quête spirituelle évoqués par Köhler devraient être exprimés à travers l'aventure et la quête. Cependant, dans l'œuvre d'Astier, tout conspire à ramener ou à garder Arthur et ses chevaliers au château. Là, l'accomplissement identitaire du héros ne peut pas être atteint si ce dernier reste inactif.

Bien sûr, dans la série télévisée, *Kaamelott* reste le haut lieu pour mettre en scène la courtoisie comme art de vivre, comme dans les sources médiévales, mais les personnages se

⁵⁶ Alexandre Astier, « Le Sanglier de Cornouailles », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, Paris, Télémaque, 2010, p. 56.

⁵⁷ Cette métaphore rappelle que les sources médiévales arthuriennes, telles que *Le Morte d'Arthur* de Malory, évoquent un éventuel retour au moment opportun d'Arthur, qui repose à Avalon après une mort certaine.

querellent souvent pour des questions d'organisation de fêtes où cet art est mis en valeur. Et lors de ces événements, ce n'est guère mieux que dans leur préparation. Les séances de doléances, les délégations diplomatiques, les tournois et les repas à la table du roi finissent la plupart du temps en prises de bec et frôlent même parfois l'incident diplomatique. Par exemple, dans un épisode, Perceval tente de faire des jeux de mots entre « maure » et « mors », ce qui crée des quiproquos insultants pour le chef maure en visite :

PERCEVAL (*rigolard*) – Vous avez failli prendre le « Maure » aux dents! [...]

LE CHEF MAURE – Qu'est-ce qu'il a avec son cheval, celui-là! C'est une déclaration de guerre que vous voulez?

ARTHUR – Non, non mais c'est de l'humour⁵⁸.

Arthur tente d'apaiser la situation en en riant, mais Perceval renchérit, car il ne comprend pas que ce qu'il dit est perçu malgré lui comme une insulte. À la lumière de cet exemple, on conçoit que la cour d'Arthur ne présente guère les qualités de raffinement dignes des ces anciens idéaux.

Puisque le roi Arthur reprend, dans *Kaamelott*, la place principale qu'il avait perdue dans les sources médiévales avec l'arrivée de l'idéal courtois, tous ses défauts se trouvent amplifiés. Plus jeune que le roi Arthur de Chrétien de Troyes, celui d'Astier a la capacité physique de montrer ses prouesses chevaleresques, ce qu'il fait parfois. Néanmoins, Arthur préfère son lit ou celui de ses maîtresses et sa table à manger à l'arène des tournois ou au tournoi singulier que, pour être compris, Astier appelle de façon anachronique « duel ». Et que ferait-il de prouesses alors que ses conquêtes ne lui demandent aucune preuve d'amour sous cette forme, tel que l'exige la courtoisie, si ce n'est Guenièvre, dont les espoirs restent évidemment déçus?

La figure d'Arthur dans Chrétien de Troyes, celle d'un roi mélancolique et impuissant devant les obstacles qui se présentent sur son chemin, est décuplée dans *Kaamelott*. Tel que constaté au premier chapitre grâce à Genette (section 1.2.2.), les débuts de la série, tout en humour, cachent un drame qui s'infiltré dans la série grâce à quelques épisodes clés. Dans « Pupi », le roi constate la belle image que des marionnettistes font de lui en usant du procédé du théâtre dans le théâtre comme dans Shakespeare, ce qui le rend un brin mélancolique, car

⁵⁸ Alexandre Astier, « La délégation maure », *Kaamelott Livre II : Texte intégral, première partie*, Paris, Télémaque, 2009, p. 87-88.

il se rend compte que le récit dépeint par les marionnettistes est plus beau que la réalité⁵⁹. Dans « *Legenda* », Arthur doit mettre au lit le neveu de Mevanwi et de Karadoc, qui sont absents. Arthur raconte donc l'histoire d'un petit ourson, qui n'est autre que lui-même, mais ce récit mêle au ton de conte pour enfants de vrais événements de la vie d'Arthur, voire l'idée d'une fin suicidaire :

Alors petit ourson et sa troupe, ils partent à la recherche du vase magique, mais ils le trouvent pas. Parce qu'en fait, la plupart d'entre eux, c'est des nazes. Ils sont mous et ils sont hyper bêtes. Et puis il y en a qui ont la trouille, il y en a, c'est des gros balourds et petit ourson, il a l'air d'un abruti avec son équipe de branquignols. Alors, il se décide de les faire brûler dans une grange pour s'en débarrasser. Mais au moment où il va flamber la cabane avec tout le monde dedans, il y a la fée qui revient pour lui dire d'arrêter parce qu'il faut être gentil avec ses amis de la forêt. Alors, le petit ourson, il met un gros taquet à la fée comme ça (*il fait le bruit*) et la fée, elle s'en va en disant des gros mots. Et voilà, donc ils trouvent pas le vase, petit ourson, il fait de la dépression et chaque jour, il hésite pour savoir s'il va se tuer ou pas. Et c'est fini. Tu fais dodo maintenant⁶⁰?

Dans « *Unagi II* », Arthur interrompt Perceval et Karadoc juste avant une autre démonstration d'imbécillité de leur part : « Vous savez — avant que vous commenciez, je voudrais vous dire quelque chose —, je gueule souvent sur vous, c'est vrai, des fois, je suis un peu sec... Mais pour quelqu'un comme moi qui ai un peu tendance à la dépression, c'est très important, ce que vous faites⁶¹. » Arthur révèle ainsi des indices quant à la dépression qui le gagne peu à peu. Il est persuadé, après toutes ces années au pouvoir, que les gens autour de lui sont des bons à rien, il devient cynique par rapport à sa mission, il remet même toute l'aventure en doute. Cette désillusion d'Arthur dans les trois derniers livres d'Astier le rend quelque peu indifférent quant au sort de la nation bretonne.

Malgré toutes les entorses de *Kaamelott* au genre médiéval courtois, Astier réussit à respecter l'une de ses règles les plus importantes, mises de l'avant par Köhler :

Pour qu'une « histoire » se constitue, il faut qu'un individu se détache de la collectivité et passe au premier plan. Tout roman demande un « héros » qui, par le seul fait de passer au premier plan, s'oppose à tous les autres. On peut donc déduire logiquement que la personnalité du héros constitue une loi interne du genre. [...] Pour que le roman courtois

⁵⁹ Alexandre Astier, « Pupi », *Kaamelott Livre II : Texte intégral, deuxième partie*, Paris, Télémaque, 2009, p. 200-205.

⁶⁰ Alexandre Astier, « *Legenda* », *Kaamelott Livre III : Texte intégral, op. cit.*, p. 105-106.

⁶¹ Alexandre Astier, « *Unagi II* », *Kaamelott Livre II : Texte intégral, deuxième partie, op. cit.*, p. 53.

et, dans un sens plus large, le roman occidental aient pu se constituer, il a fallu une rupture objective entre l'individu et la communauté⁶².

Le précieux équilibre entre communauté et individu qui doit être conservé grâce à l'aventure et à la quête semble s'effriter tranquillement dans *Kaamelott*, tout comme c'était nécessaire dans le roman courtois médiéval. Nous verrons que cette rupture s'exerce à travers, entre autres, les innovations qu'Astier apporte à la trame narrative.

2.3. Apport de la culture contemporaine des XIX^e et XX^e siècles à la figure d'Arthur dans *Kaamelott*

Par ailleurs, Astier semble faire partie de ces écrivains qui ne se contentent pas de la vision idéalisée du héros. Comme le souligne Köhler :

[...] La littérature embellit volontiers le réel et nous présente des héros plus forts, plus beaux, plus grands, plus amoureux, plus vertueux que nature; pour tout dire : héroïques. Mais certains écrivains témoignent d'une tout autre conception de la littérature, qui peut, quoique fictionnelle, peindre les hommes tels qu'ils sont⁶³.

En effet, de son propre aveu, Astier préfère se tenir loin d'une représentation de l'histoire qui sonne faux : « Encore une fois il y a le défaut que je ne peux pas supporter dans les fresques historiques, c'est que les mecs n'ont pas d'humour, les mecs n'ont pas de quotidien. Ça frime trop⁶⁴. » Ainsi, en montrant le quotidien du héros jusqu'à trivialisier les propos du grand homme, il l'humanise et le présente sous un autre jour, tout en tentant de redonner au Moyen Âge une apparence plus crédible que ce que le public en retient généralement, comme le dit Köhler :

L'image que nous avons de la réalité du Moyen Âge, nous la tenons pour une grande part de la littérature elle-même; ce n'est pas un hasard si toutes les représentations des conditions de vie au Moyen Âge s'appuient largement sur la littérature et succombent

⁶² Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 103.

⁶³ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 119.

⁶⁴ Jennifer Durand, « Astier nous dit tout sur *Kaamelott* », *L'internaute*, 21 décembre 2012, en ligne, <<http://www.linternaute.com/television/serie-tv/dossier/alexandre-astier-nous-dit-tout-sur-kaamelott/alexandre-astier-kaamelott-est-drole-parce-que-je-ne-cherche-jamais-a-l-etre.shtml>>, consulté le 7 décembre 2013.

bien des fois à la tentation de prendre des moments de l'idéal pour des moments de la réalité⁶⁵.

Ce qui par ailleurs fait de *Kaamelott* une œuvre contemporaine, c'est que son auteur construit la série selon sa perception du mythe arthurien, selon ce qu'il croit ou non être plausible. Il y insuffle, par le fait même, une mentalité qui semble calquée sur la vie moderne bien plus que sur la mentalité médiévale, qu'Astier oppose souvent à la première, ce qui alimente le récit arthurien tout en perpétuant le mythe qui transcende les genres et les époques.

2.3.1. La posture d'autorité revisitée

2.3.1.1. Comment Arthur prend le pouvoir en Bretagne

Les actes héroïques d'Arthur dans la série d'Astier n'ont rien d'héroïque, mais le deviennent simplement par contraste avec les gens qui entourent Arthur et dont l'idiotie s'en voit accusée. Les Bretons n'aiment, certes, pas les Romains, mais ils ne répondent à l'occupant que par apathie, et ne comprennent pas vraiment la politique qui repose sur cette occupation. Les conversations qu'Arthur tient avec les Bretons font place à l'humour et au niveau de langue très familier caractéristiques de la série, ce qui fait immédiatement comprendre à Arthur qu'il devra cacher son éducation militaire romaine à tous et user de ruse pour arriver à ses fins. Au moment décisif du traité qu'il doit signer avec les représentants de Rome, Arthur donne des instructions au peuple :

ARTHUR — [...] Alors, j'ai cru comprendre que certains d'entre vous se sentaient un peu faiblards à l'idée de rencontrer l'armée romaine. Attention, nous n'allons pas rencontrer l'armée romaine. Je vais rencontrer un haut fonctionnaire romain, et vous, durant cet entretien, ferez office, disons, de soutien, voilà. Autre chose, j'ai besoin pour cette entrevue de faire un petit test avec vous. Attention, c'est un exercice qui demande la totalité de votre concentration. Quand vous entendrez le mot « soldat », vous lèverez la main⁶⁶.

Qu'Arthur soit obligé de préparer ainsi le peuple présage des difficultés qu'il rencontrera durant son règne, tout en soulignant le souci que le roi a d'améliorer les conditions de vie des Bretons. Lorsque les sénateurs romains Servius et Sallustius rejoignent Arthur, croyant qu'ils signeront un traité qui donne les pleins pouvoirs à Rome sur la Bretagne et qui assure la complète soumission de ses habitants, Arthur s'adresse à eux en ces mots :

⁶⁵ Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 3.

⁶⁶ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « *Lacrimosa* », *Kaamelott : Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 5.

ARTHUR — Donc les chefs bretons acceptent d'unir leurs forces au sein d'une même nation bretonne, dirigée par votre serviteur, ils acceptent la centralisation du pouvoir, ils acceptent la monnaie commune, ils acceptent tout ce que vous voulez, mais... ils veulent pas de Romains.

[...]

SALLUSTIUS — [...] Mais, ça ne dérange pas, le fait que toi, tu sois romain?

ARTHUR — Ah, je suis pas romain, moi, j'suis breton. Ah non, mais si, ah, mais j'suis née en Bretagne, j'suis breton. Non, mais de toute façon, de toute façon moi, ils m'acceptent, puisque j'ai l'épée. (Il sort l'épée, la foule l'acclame.) Voyez, c'est presque... j'allais dire, c'est presque chiant, parce que il suffit d'avoir l'épée, bon tout suite, voilà...

[...]

ARTHUR — Alors voilà, moi voilà ce que je vous propose, moi de mon côté, je fédère, je dirige le pays, je fais tout ce qu'on a dit quoi, et vous, de votre côté, vous foutez le camp, vous foutez le camp, mais propre et net. Le camp près du mur d'Hadrien vous le tombez, les deux camps sur la côte ouest, vous les tombez, vous ramassez votre bordel et vous décarrez.

[...]

SALLUSTIUS — [...] Mais euh... si je refuse?

ARTHUR — Pas persuadé qu'il y ait quelque chose à refuser, ça fait quatre cents ans que vous essayez de passer le mur, vous y arrivez pas, là en plus ils sont fédérés... Franchement, pas de raisons que ça se passe mieux. [...] (Il se lève et monte sur le rocher et s'adresse aux Bretons) Dites, une petite question comme ça en passant. Qui, parmi vous, serait favorable à une trêve entre les forces romaines et bretonnes? (Personne ne réagit.) D'accord, et qui, au contraire, pense qu'il faut continuer les offensives jusqu'à ce que Rome capitule et démobilise ses troupes jusqu'au dernier soldat? (Toute la foule lève la main. Arthur revient s'asseoir.) Voilà. Donc, vous foutez le camp. Cependant, on est pas des bêtes, vous conservez un camp. Un seul camp. Moi j'suis un héros parce que j'veus ai foutu dehors, et vous, vous êtes un héros à Rome, parce que le pays est fédéré et dirigé par un Romain que vous avez mis en place. Qu'est-ce que vous en dites?

[...]

ARTHUR — [...] La Bretagne, vous venez de la perdre. Maintenant, si vous voulez raconter au Sénat que vous venez de la gagner, ça ne me dérange pas. [...] (Sallustius se lève, monte sur le rocher et s'adresse aux Bretons⁶⁷.)

Pour tenter de convaincre les Bretons de changer d'idée, Sallustius tente de réduire leur nouveau héros à un statut méprisable en utilisant des termes péjoratifs de la langue vulgaire tels que « merdeux » :

SALLUSTIUS — S'il vous plaît, juste une question, s'il vous plaît! Bon, alors, vous ne voulez pas d'un Romain, d'accord, mais êtes-vous certains d'avoir choisi le bon roi? Est-ce que vous êtes sûrs? Parce que ça ne fait pas tout l'épée magique non plus, hein? [...] Vous le prenez pour un héros, mais je le connais moi, c'est un milicien, c'est un petit troufion, affecté à des rondes de surveillance dans une milice de seconde zone! [...] Honnêtement, qui voudrait comme roi de Bretagne — roi de Bretagne! — un petit merdeux comme lui, qui y a encore quinze jours, n'était qu'un simple soldat?

⁶⁷ *Ibid.*, scène 6.

(La foule, conditionnée à répondre à ce mot, lève la main. Les sénateurs partent⁶⁸.)

Par contraste avec ces propos dépréciatifs, le reste de cet extrait⁶⁹ se définit clairement comme l'épiphanie héroïque dont parlait Sellier, épiphanie qui est caractérisée par la fine stratégie d'Arthur et son éloquence. C'est un tour de force qu'il réussit, malgré le niveau manifestement bas de vivacité du peuple breton. Ce dernier ne comprend pas le langage parfois assez soutenu de leur nouveau roi. Il le questionne donc longuement sur le mot « joug », qu'Arthur emploie pour leur annoncer la fin de l'oppression romaine. Ce mot est manifestement d'un niveau de langue plus recherché et confond les Bretons, qui se demandent si Arthur parle de « jou-fleur » ou même de « joujou ». Le peuple se perd en jeux de mots et ne se soucie plus de ce qui compte vraiment, ce qui enrage Arthur malgré lui. L'évènement augure donc bien mal du règne d'Arthur qui, pourtant, a réussi à couper ses liens politiques avec Rome, alors qu'il n'en était au départ que la marionnette. Le livre VI n'explique toutefois pas ce qui l'a poussé à agir ainsi et à renier pratiquement son éducation romaine.

2.3.1.2. La vision du roi du peuple

De leur côté, dans *Kaamelott*, les sujets d'Arthur sont constamment partagés entre leur respect du roi, leur admiration, et un sentiment d'injustice et de révolte qui ressurgit parfois. Lorsque Guenièvre et Arthur apparaissent en public, le peuple s'émerveille et est heureux. Il faut dire que les valeurs morales d'Arthur, un brin apparentées à celles du XXI^e siècle, le rendent sympathique aux yeux de ses sujets, comme dans cet extrait où sont mentionnés les surnoms des chefs, dont Goustan le Cruel et Léodagan le Sanguinaire, père et fils :

GOUSTAN – Je me demande quand même bien où ils vont, tous ces empaffés de paysans...

ARTHUR – Ils viennent ici. [...] Entre « le Sanguinaire » et « le Juste », ils ont choisi⁷⁰.

Ainsi, le royaume d'Arthur est considéré, somme toute, comme accueillant pour le peuple, même si, une fois que les gens y sont, des situations laissent croire aux paysans et aux

⁶⁸ *Ibid.*, scène 6.

⁶⁹ Afin d'apprécier tout le parfum du texte, voir l'extrait dans sa totalité en Appendice I.

⁷⁰ Alexandre Astier, « Goustan le cruel », *Kaamelott Livre 1 : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 87.

roturiers que l'aristocratie se soucie peu de leurs problèmes. Les considérations agricoles des paysans Guethenoc et Roparzh relèvent du pragmatisme dont les gens de leur classe sociale doivent faire preuve, et il est aberrant pour eux que le roi y accorde moins d'attention qu'au autres. En général, leurs revendications s'effritent parce qu'ils constatent qu'en fait, ils ne savent pas précisément ce qu'ils souhaitent réclamer au roi⁷¹. Quant à la quête du Graal, celle-ci leur semble ne jamais aboutir, ce qui est d'autant plus incompréhensible qu'ils n'en voient pas l'utilité.

2.3.1.3. L'influence de Louis de Funès sur la figure d'autorité arthurienne

Arthur n'a pas seulement de la difficulté à se faire comprendre par le peuple, mais aussi par ses chevaliers, une situation qui rappelle celles de films dans lesquels se trouvaient un autre acteur français. L'influence de l'acteur Louis de Funès et de son œuvre sur Astier n'est pas à négliger. La dédicace, à la fin du Livre VI de *Kaamelott*, vient confirmer l'admiration qu'Astier lui porte : « C'est donc sur la musique du célèbre film *Jo* [dans lequel joue de Funès], qu'Astier fait apparaître [sic] à l'écran "Kaamelott est dédié à Louis de Funès" et clos [sic] ainsi une série⁷². » Bien que les ouvrages retraçant la carrière de Louis de Funès soient des biographies et non des études analytiques de son jeu d'acteur, nous pouvons souligner quelques éléments comparables qui ressortent avec le jeu des acteurs de *Kaamelott*, plus précisément chez le personnage d'Arthur. D'abord, nous avons déjà mentionné les dialogues d'Arthur avec la servante (v. point 1.2.2. *supra*), qui sont quelque peu apparentés à ceux entre Antoine, joué par Louis de Funès, et sa servante dans *Jo*. De plus, dans *Kaamelott*, Astier dans le rôle d'Arthur se trouve en posture d'autorité, comme de Funès dans plusieurs de ses rôles. Arthur éclate souvent de colère ou de frustration, tout comme nombre de personnages de Louis de Funès qui, fatigués de l'incompréhension des gens qui les entourent ou de leur idiotie, s'énervent, se mettent à parler plus vite, marmonnent même parfois. Une des raisons

⁷¹ Dans l'épisode « La Révolte II », Léodagan se demande ce que les paysans veulent en vérité, car ce n'est pas clair. Le paysan Roparzh, après avoir suggéré, sans trop de conviction, qu'ils veulent « du pognon », finit par admettre : « Dans le détail, on sait pas mais... ». Alexandre Astier, *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, op. cit., p. 247.

⁷² « Dans la douleur », *L'Esprit de Kaamelott, pour tout connaître de la série d'Alexandre Astier*, 1^{er} novembre 2009, en ligne, <<http://espritkaamelott.wordpress.com/2009/11/01/dans-la-douleur/>>, consulté le 3 janvier 2014.

fréquentes de colère chez Arthur est aussi causée, comme chez de Funès, par des quiproquos langagiers qui forcent l'action à s'arrêter, le temps d'expliquer quelque chose qui ne sera jamais compris et qui rend le personnage principal impatient.

En entrevue, Astier raconte d'où vient sa fascination pour les faibles : « C'est de Funès, je crois. Ouais, de Funès s'arrange toujours pour avoir des situations d'autorité et des mecs qui le comprennent pas ou des mecs qui vont moins vite que lui. Et ça traîne toujours [...] et ça, parce que lui est intelligent en fait. C'est rare des héros méchants intelligents⁷³. » Chose intéressante donc, le peuple dans *Kaamelott* évolue autour du roi de la même manière que les personnages entourant ceux de Louis de Funès dans les films *Jo*, *Le Grand Restaurant*, *Hibernatus* ou la série de films *Le gendarme*. Au final, ce que le personnage d'Arthur hérite de ceux de Louis de Funès, c'est le fait que les autres personnages se collent à ce « héros méchant intelligent » un peu bourru et soucieux au point de devenir parfois acariâtre, voire dépassé par le fait que jamais il ne réussira à élever le niveau d'intelligence des autres au sien. Dans *Kaamelott*, les soucis d'Arthur tiennent à la complétion leur mission ultime, soit la quête du Graal. Enfin, c'est l'hommage à de Funès à la fin du Livre VI qui donne à cette finale sa grandeur, avec le thème musical de Raymond Lefevbre dans le film *Jo*. Le thème commence alors qu'une porte ouvre et dévoile le personnage principal, Antoine Brisebard, joué par de Funès. Cette scène est filmée exactement de la même façon dans *Kaamelott*, la porte s'ouvrant sur Arthur, exilé. Cet hommage, tel qu'il est présenté, présage-t-il des films, qui viendront peut-être conclure la série d'Astier, et du destin d'Arthur qui s'accomplira enfin?

2.3.1.4. Le refus de l'élection et de la posture d'autorité

Peu à peu, l'Arthur d'Astier développe l'impression que les dieux l'utilisent, tel une marionnette, comme les Romains le faisaient. La différence, c'est qu'Arthur n'arrive pas à couper ses liens avec les dieux : il est prisonnier de son destin, dans lequel il s'enlise en mangeant, en buvant, en dormant et en se réfugiant dans les lits de ses maîtresses. Le fait que les dieux païens et que le Dieu unique semblent avoir le plein contrôle des événements dans

⁷³ « Interview d'Alexandre Astier : "Mon personnage préféré ? Perceval !" », *Astier & Co.*, en ligne, <<http://astierandco.fr/tag/Louis%20de%20Fun%C3%A8s>>, consulté le 3 janvier 2014.

la vie d'Arthur reflète l'influence qu'ils ont habituellement sur les héros, car comme le rappelle Kerbrat, « [t]out héros doit [...] rendre grâce à Dieu ou aux dieux sans qui nulle victoire ne serait possible⁷⁴. » Toutes les demandes des dieux et les missions qui lui sont confiées laissent donc croire à Arthur qu'il n'est pas maître de son destin, mais une série d'événements va pourtant précipiter la déchéance qu'il s'inflige peu à peu en fuyant ses responsabilités. Il pose soudain quelques gestes qui le mettent en danger d'être puni par les dieux. Ainsi, il n'abandonne pas ses prières à Mercure alors qu'il est en mission pour le Dieu unique, il échange son épouse avec celle de Karadoc, qu'il aime, il laisse Lancelot monter sa rébellion sans réagir, etc.

Dans le livre V, sa mère et sa tante, afin de redorer l'image d'Arthur, l'incitent à replanter l'épée pour montrer à tous que lui seul peut la retirer du rocher. Cet élément clé du récit lui permet de rompre avec le destin qu'on lui a imposé. Au moment de reprendre l'épée, il hésite, seul devant le rocher, les mains à quelques centimètres de la garde, puis la Dame du Lac arrive avec l'espoir que tout rentre dans l'ordre, mais Arthur lui ment : « Retirer Excalibur du rocher, j'y arrive pas. Je force, je force, je force, rien. Ça fait une heure et demie que j'y suis. [...] Ça fait pas comme d'habitude, ça vient pas, c'est coincé dedans. [...] Elle ne me répond plus, faut se rendre à l'évidence⁷⁵. » Ensuite, il affirme à Bohort et à Léodagan, qui le prient d'essayer de nouveau de la retirer : « C'est plus moi le roi, c'est tout, point⁷⁶. » En ne reprenant pas l'épée, il s'affranchit des dieux, il leur montre que ceux-ci n'ont plus le pouvoir de décider de ses actions, que lui seul redevient maître de son destin. C'est une pensée très moderne que celle du libre arbitre qui jure avec les préceptes médiévaux dans lesquels baignaient autrefois le roi Arthur et ses chevaliers. Sans *Excalibur*, Arthur s'extirpe de ses responsabilités en abdiquant, abandonnant sa posture d'autorité et laissant le royaume sans monarque, alors que c'est pourtant le seul que tous sont prêts à suivre, malgré deux personnages qui tentent leur chance comme régents : Léodagan, qui est nommé par la reine

⁷⁴ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 22.

⁷⁵ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « Le dernier jour », *Kaamelott – Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2008, scène 7.

⁷⁶ *Ibid.*, scène 7.

Guenièvre, et Karadoc qui est, tel que le Macbeth de Shakespeare, mis sur le trône grâce à une tractation douteuse de son épouse Mevanwi.

Par son refus du pouvoir et de tout ce que ce statut comporte en responsabilités, et malgré la dépression qui en découle, Arthur montre qu'au fond de lui, il est toujours un héros : « Le héros est celui qui n'accepte pas, qui va, par son combat, révolutionner les choses, à lui seul bien souvent⁷⁷. » Ce retour du héros, que nous appelons le « réveil de l'ours » à la lumière du point 2.2.2., reste sous-entendu par la fin du Livre VI : dans la scène, Arthur se dresse à l'arrière-plan, seul dans la Villa Aconia à Rome, habillé de lambeaux. Il semble enfin reprendre les forces perdues lors de sa dépression et à la suite de sa tentative de suicide. C'est alors que la phrase suivante apparaît à l'écran et clôt la série : « Bientôt, Arthur sera de nouveau un héros⁷⁸ ». Cette éventualité ne se réalisera que si, après la série télévisée, les films de *Kaamelott* sont produits.

2.3.2. De nouvelles valeurs morales et des entorses à l'idéal chevaleresque

Dans la série *Kaamelott*, si Arthur est présenté comme un héros humain, avec des failles et des faiblesses, il nourrit cependant le rêve d'un monde meilleur qui s'apparente à celui des rêveurs romantiques. Il aspire donc à un idéal, même si ce dernier n'est pas en harmonie totale avec l'idéal chevaleresque auquel adhérerait le roi Arthur des sources médiévales.

Le roi Arthur d'Astier est un personnage anachronique par rapport au paysage médiéval auquel il appartient, ce qui n'est pas nouveau dans *Kaamelott* ou dans la littérature en général : « Qu'ils naissent trop tôt ou trop tard, comme c'est plus souvent le cas, nombre de héros brillent par leur anachronisme⁷⁹. » Il est même possible de qualifier Arthur de personnage hétérochronique, même si le récit lui-même n'est pas une hétérochronie⁸⁰, car ce concept se définit ainsi : le personnage hétérochronique « est le personnage dont la mentalité

⁷⁷ Mats Ludün, *La fantasy*, op.cit., p. 79.

⁷⁸ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Dies Irae », *Kaamelott – Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 8.

⁷⁹ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 104.

⁸⁰ L'hétérochronie est « la mise en relation, dans la fiction littéraire, d'époques hétéroclites, c'est-à-dire distinctes. » Voir à ce sujet Brenda Dunn-Lardeau et alii, *Le voyage imaginaire dans le temps*, Grenoble, Ellug, 2009, p. 12-13.

paraît appartenir à une autre époque, [...] il ne prétend jamais avoir vécu ou être issu d'une autre époque que la sienne, [mais] simplement, [ce personnage a intériorisé] les mentalités d'une autre époque qui font [qu'il pense ou agit] comme [s'il était] d'une autre époque⁸¹. » Cependant, ce concept se caractérise chez Arthur par une certaine avance sur son temps quant à ses opinions et à ses valeurs, ce qui est peut-être un clin d'œil au *Yankee à la cour du roi Arthur* de Mark Twain (1889)⁸² dont le héros Hank voulait apporter le progrès à Camelot, le royaume d'Arthur.

L'Arthur d'Astier est vigoureusement opposé à l'esclavagisme, qui est la norme au Moyen Âge, il contourne les coutumes établies tout en travaillant subtilement pour imposer son point de vue : Arthur achète souvent des esclaves afin de simplement leur donner un emploi au château. Les esclaves sont ainsi payés pour leur travail, et le jour de la paye, ils insistent pour remercier Arthur, leur bienfaiteur, qui déteste se faire remercier pour quelque chose qui, à son avis, devrait devenir la norme. Aussi, Arthur, malgré ses nombreuses maîtresses, est soucieux du statut de la femme et refuse que, lors de banquets, des femmes dansent lascivement pour égayer les chefs d'État invités. Enfin, le roi Arthur souhaite faire interdire les condamnations à mort, ce qui est un changement trop brutal pour le peuple, car lorsque le roi veut imposer ces changements de façon progressive, même rendre les condamnations privées et interdites au peuple, cela devient impossible, étant donné l'opposition que lui font Guenièvre, le père de celle-ci Léodagan et dame Séli, sa mère. Arthur le progressiste a donc bien souvent du mal à faire passer ses idées, bien que parfois, des chevaliers tels Lancelot et Bohort prennent son parti.

En fait, le roi Arthur, gardien de l'idéal chevaleresque, résume, dirait-on, dans *Kaamelott* la chute progressive d'une certaine notion de héros au fil des siècles. Comme l'observe Kerbrat :

[...] Si les héros de roman, à l'époque [des épopées et des chansons de geste], brillent par leur héroïsme, les personnages principaux des comédies montrent leur médiocrité ridicule, voire odieuse [...] et ceux des tragédies révèlent souvent une pathétique faiblesse, voire de monstrueux penchants [...] Le roman évoluera vers de moins en moins d'héroïsme, autrement dit de plus en plus de réalisme, jusqu'aux sombres chefs-d'œuvre

⁸¹ *Ibid.*, p. 20-21.

⁸² Mark Twain, *A Connecticut Yankee at King Arthur's court*, New York, Washington Square Press, 1963 [1889], 360 p.

du XIX^e siècle dont les héros comprennent peu à peu, au sein d'une société qui ne permet pas la grandeur d'âme, qu'il faut renoncer à ses « grandes espérances » et perdre ses illusions⁸³...

Le héros arthurien dans *Kaamelott* perd d'ores et déjà, dans le Livre 1, ses illusions quant à la réalisation de la mission qui lui est impartie. Il ne montre pas de penchants monstrueux, mais s'affaiblit et achève de perdre son aura divine à force de constater les nombreux défauts de ses chevaliers et de découvrir les siens. D'ailleurs, dans le livre V, l'éloquence dont il faisait preuve⁸⁴, comme lors de sa prise du pouvoir en Bretagne, s'amenuise : « Je parle moins maintenant. Je ne terrasse plus mes ennemis par l'éloquence. Plus je vieillis, plus je ferme ma gueule⁸⁵. » Le réalisme du héros arthurien est tel que, mis en scène dans toute la banalité de son quotidien, il diminue ses activités chevaleresques au point où il cède clairement au pire défaut dont un chevalier pouvait être qualifié dans les sources médiévales, soit d'être devenu « récréant⁸⁶ ». C'est le même défaut que présentait Erec dans *Erec et Enide* et qui rendait sa femme honteuse : « Enide les entendit dire entre eux que son seigneur abandonnait lâchement armes et chevalerie⁸⁷. » Chez Arthur, la « recreantise » semble établie depuis longtemps, si bien que la purification du héros, dans les livres V et VI, sera longue et difficile, car elle le mène au plus bas avant qu'il ne puisse refaire surface.

L'épreuve de purification du héros se fait normalement, comme l'explique Köhler, à travers l'aventure, et ses implications vont au-delà du héros :

Le fait que le héros du roman courtois traverse une épreuve de purification qui doit l'amener à la perfection individuelle et que ce processus est en même temps la constante sauvegarde d'une communauté mise en question signifie que l'individu en tant que

⁸³ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 2.

⁸⁴ Dans le livre V, on apprend que le médaillon qu'Arthur porte a en fait été fabriqué par Anton, le roturier qui l'a adopté petit, avant qu'il ne soit envoyé à Rome. Ce médaillon représente Ogma, le dieu gaulois et irlandais qui terrasse ses ennemis par l'éloquence.

⁸⁵ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « L'homme qui criait au loup », *Kaamelott – Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, télésérie sur DVD, 2008, scène 2.

⁸⁶ En note explicative de ce terme dans Chrétien de Troyes, *Erec et Enide* dans *Romans de la Table Ronde*, op. cit., p. 70, on lit : « Apparaît ici la notion de *recreant* : le verbe *recroire*, qui ne subsiste en français moderne que dans le verbe *recru*, signifie "s'épuiser dans le combat", "abandonner le combat", "s'avouer vaincu" et [...] "trahir l'idéal chevaleresque" ».

⁸⁷ *Ibid.*, p. 70.

constituant de la communauté passe au premier plan, mais aussi que la représentation de la communauté comme donnée primaire ne peut être abandonnée sans mettre en péril « l'état » en tant que tel et le principe de la société hiérarchique⁸⁸.

La mise en scène de l'aventure, chez Astier, tient à l'équilibre entre individu et communauté. En revanche, si Arthur doit partir à l'aventure pour se purifier, ce n'est pas pour conserver l'équilibre entre les deux, comme dans les sources médiévales, mais bien pour rétablir l'ordre perdu de la communauté. Par sa nonchalance et sa recreantise, Arthur a laissé le royaume au bord du gouffre, et il se doit de trouver un sens à sa vie, de réussir sa quête personnelle s'il veut, au-delà du Livre VI, enfin restaurer un équilibre entre une communauté forte et glorieuse et sa propre vie épanouie. La tension entre l'individu et la communauté est donc toujours présente dans *Kaamelott*, et elle pèse de tout son poids sur un seul homme, soit Arthur.

2.3.2.1. L'honneur d'Arthur dans *Kaamelott*

Cette quête de sens à sa vie, Arthur la fera à prix fort : déjà en dépression, il part sur la route pour découvrir s'il aurait eu des enfants avec une de ses maîtresses, accompagné de Guenièvre. Celle-ci, blessée en route, doit le laisser seul. Ayant fait le tour de ses anciennes conquêtes à travers le pays, il apprend tristement qu'il n'a peut-être eu qu'un enfant, mort très jeune, ce qui pour le Moyen Âge est une tragédie, compte tenu de l'importance de la notion de lignage. Fragilisé et à un cheveu de la catastrophe, il trouve comme guide pour son retour à *Kaamelott* le personnage de Méléagant⁸⁹, qui lui porte une haine mystérieuse et infinie jamais expliquée dans la série. Arthur est influencé négativement par ce sombre personnage tout au long du trajet, ce qui amplifie sa détresse psychologique et son sentiment d'impuissance annoncés tout au long de la série.

Dans *Kaamelott*, l'honneur, vertu importante dans l'idéal chevaleresque des sources médiévales, prend un sens qui ébranle la notion de héros : « [...] un véritable héros considère

⁸⁸ Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op. cit., p. 97.

⁸⁹ Dans *Lancelot ou le chevalier de la charrette* de Chrétien de Troyes, Méléagant est un chevalier, fils du roi Bademagu, du pays de Gorre ou le Pays sans Retour. Le seul trait semblable qu'il ait gardé dans *Kaamelott*, c'est sa perfidie, qui fait de lui un ennemi d'Arthur et de Lancelot, car il enlève la reine Guenièvre.

que l'on se déshonore en perdant sa propre estime, ce qui arrive si l'on manque à son devoir, que ce manquement soit su ou non [...]»⁹⁰. Arthur, ayant manqué à ses responsabilités en tant que roi, et ayant échoué même dans sa quête de descendance, n'a plus aucune estime de lui-même : le poids du monde se trouvait sur ses épaules et il devait tout faire pour mener ses chevaliers au succès, leur échec devient donc l'échec le plus honteux de tous, celui du roi. Il se retrouve, dès son retour au château, avec la seule résolution possible de cette honte : celle du suicide.

Kerbrat croit que, lorsqu'un héros vient à mourir, « [sa mort] doit être fidèle à sa vie, c'est-à-dire aussi belle. Belle, autrement dit remarquable, honorable, courageuse, généreuse, ou encore élégante »⁹¹. Dans le cas de *Kaamelott*, la tentative de suicide d'Arthur n'est pas élégante. Pour qu'une mort le soit, elle doit être publique, alors que la tentative d'Arthur se fait dans l'intimité, recluse et en privé. Une mort élégante sera celle de l'ultime dévotion, de l'ultime tentative de vaincre, alors qu'Arthur ne démontre par sa mort que l'abandon face à l'échec, la honte. Cependant, cette tentative est bel et bien fidèle à sa vie : c'est le résultat de la dépression d'Arthur, qui est réaliste tout en faisant écho au romantisme.

Pourtant, la solution du suicide était au Moyen Âge un geste tabou qui n'aurait pas su laver l'honneur sali de quelqu'un, car interdit, de surcroît, par l'Église. Ce n'est que dans le courant romantique que le suicide ne sera pas un geste déshonorant. Toutefois, selon son propre aveu, l'idée d'un héros qui se suicide est une nouveauté qu'Astier apporte au personnage du roi Arthur afin d'éclairer sa notion de héros où des faiblesses sont admises :

Quand les gens regardent *Kaamelott*, c'est vraiment par [les yeux d'Arthur] que les choses se passent, et qu'il s'autorise un découragement total, ce qui est compliqué vis-à-vis d'un héros de le faire abandonner. C'est-à-dire c'est une saison où il triche, où il se soustrait à ses obligations, où il laisse le royaume sans gouvernement, où il va aller chercher sa descendance, où ça va le mener très très loin jusqu'à une tentative de suicide. Donc, je suis très fier d'avoir, sur M6, à 20 h 40, balancé un héros qui se suicide (rires) dans sa baignoire parce que, c'est pas de la provocation de ma part, mais je suis content d'avoir réussi à imposer le fait qu'un héros, c'est ça aussi, et si ça peut pas être ça, il manque un truc »⁹².

⁹⁰ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 36.

⁹¹ *Ibid.*, p. 57.

⁹² « Entretien avec Alexandre Astier », *Allociné*, 6 août 2012, baladodiffusion en ligne, <www.allocine.fr/serie-334/interviews/?cmedia=19381018>, consulté le 22 avril 2012.

Donc, malgré la dégringolade dramatique que prend le personnage d'Arthur dans le livre V, Astier considère qu'Arthur peut tout de même être un héros. Arthur est un idéaliste et deux citations montrent que l'image pour lui est importante. D'abord, en terminant la rédaction de la légende, le Père Blaise demande à Arthur le récit d'événements auxquels il n'a pas assisté, dont le suicide. Arthur répond : « Est-ce qu'on est sûr que c'est une chose à transmettre aux générations futures ça? Est-ce qu'on ne pourrait pas tout simplement... ne pas en parler⁹³? » À la fin de l'épisode « Dies Irae » du Livre VI, lorsqu'Arthur doit s'extirper d'urgence de son lit avec l'aide du bandit Venec, il s'exclame : « Non! J'pars pas sans bandage! Si on croise un gamin, je veux pas qu'il tombe dessus. Je suis le roi Arthur. Je ne désespère pas. Jamais je perds courage. Je suis un exemple pour les enfants⁹⁴. » Son suicide comporte donc une part de tabou, car s'il a bel et bien voulu le commettre, il sait que son geste va ternir sa légende.

La scène finale de la série montre qu'il a enfin la force de se battre et d'être ce héros qu'il n'a pas su être avant sa dépression. En effet, cette scène présente, tout en musique et sans dialogue, Arthur qui part se cacher de Lancelot à Rome, dans la maison abandonnée de sa première épouse. Là, il retrouve la robe que portait Aconia à leur mariage, accrochée au toit de la cour intérieure. En tentant d'atteindre ce symbole de son amour brisé par le temps, il retrouve enfin le souvenir de la première fois où, à quatre ans, il retire l'épée du rocher. D'ailleurs, l'épée Excalibur ainsi que la robe constitue deux motifs qui représentent des moments où Arthur maîtrisait la situation : son premier mariage et les deux fois où il a retiré l'épée. Ainsi, lors de la finale, on voit Arthur prendre des forces, dormir, mais aussi s'entraîner avec une branche en guise d'épée, la robe dans l'autre main. Il montre ainsi qu'il se reprend en main et qu'il ne se sent plus impuissant. Cette finale prend un sens grandiose qui laisse paradoxalement le spectateur sur sa faim. Comme l'explique Köhler : « L'impuissance de l'individu devant le destin devenu tout-puissant et arbitraire ne peut être supprimée que s'il découvre la force ultime au plus profond de lui et renonce à ce que le

⁹³ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « Dies Irae », *Kamelott – Livre VI*, op. cit., 2009, scène 1.

⁹⁴ *Ibid.*, scène 6.

monde extérieur soit producteur de sens⁹⁵. » Le souvenir en question qu'Arthur n'arrivait pas à retrouver et que le père Blaise tenait tant à relater dans son récit, porte les rêves d'Arthur, rêves brisés par toutes ces années où il était impuissant devant sa tâche à l'aura divine. Ainsi, sans l'espoir, sans la naïveté qu'il est possible de tout réussir grâce aux vertus de l'idéal chevaleresque, Arthur ne pouvait pas être un héros, mais une fois le souvenir revenu, il y a promesse d'un triomphe héroïque sans pareil qui se forme chez Arthur.

Ainsi, malgré la sombre image qu'Astier donne à l'idéal chevaleresque dans *Kaamelott*, il ne travaille pas moins à montrer que le héros, si réaliste qu'il soit et loin d'être grandiose, peut rester un héros grâce à l'équilibre entre la réalité et l'image du chevalier honorable.

2.3.3. Un nouveau code courtois revu par le romantisme

La préséance du personnage du roi dans *Kaamelott* trouve aussi une résonnance plus récente que les sources médiévales, soit dans le courant romantique. Grâce à la résurgence du Moyen Âge dans les thèmes clés des artistes romantiques, le mythe arthurien a repris vie, entre autres, dans l'œuvre *Idylls of the King*, d'Alfred Tennyson⁹⁶. Si l'on en juge d'après l'étude de Sellier sur le héros romantique, Astier semble avoir gratifié Arthur d'une essence romantique :

Tout homme supérieur apparaît aux romantiques avec des caractéristiques héroïques [...]. Le trait le plus connu du héros romantique est sa solitude. Cette solitude n'est qu'une manifestation plus nette de la difficulté qu'éprouve tout héros à s'insérer dans un univers social trop petit, trop mesquin pour lui : le héros romantique souffre de devoir vivre au milieu de médiocres, qui ne comprennent pas ses hautes pensées [...]⁹⁷.

Chez Arthur, elle « a pour fonction de le distinguer des autres, d'en faire un marginal, mais aussi un être unique⁹⁸ ». Et ce Arthur kaamelottien est bel et bien unique parmi toutes les autres représentations d'Arthur qui l'ont précédé au cours des siècles. Son personnage, qui reprend sa place à l'avant-scène du récit, place qu'il avait perdue lorsque le Moyen Âge a

⁹⁵ Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, op.cit., p. 205.

⁹⁶ Alfred Tennyson, *Idylls of the King*, édité par Valerie Purton, Londres, Arcturus Publishing Limited, 2009 [1856-1885], 256 p.

⁹⁷ Philippe Sellier, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, op. cit., p. 104.

⁹⁸ Mats Ludün, *La fantasy*, op. cit., p. 77.

inventé l'idéal courtois, instaure par le fait même un code courtois tout repensé sur lequel nous reviendrons et avec lequel le roi Arthur de *Kaamelott* fait ce qu'il veut. Astier reste donc fidèle à son amalgame de genres, de trames narratives et de points de vue en incorporant un thème cher aux romantiques, sans se restreindre aux seules sources médiévales.

Conclusion

Le personnage d'Arthur dans *Kaamelott* semble, à première vue, perdre un statut de héros qui lui est pourtant assuré par la doxa arthurienne, les sources médiévales littéraires et historiques ainsi que les innovations narratives inspirées par le monde moderne, dont l'œuvre romantique du XIX^e siècle *Idylls of the King*. Cependant, Astier a la volonté d'emprunter à toutes les versions des légendes arthuriennes (v. notre chap. 1), de jouer autant avec les clichés qu'avec les détails les plus obscurs de ces légendes. Il tente aussi de rendre le mythe arthurien plus vrai. La notion de héros se trouve donc transformée par des influences venant de toutes les époques et de tous les médias.

Selon Lüdun, un héros se définit par le besoin d'un symbole identitaire fédérateur : « l'identité d'un peuple ou d'une nation nécessite un identifiant, un symbole, un élément fédérateur, tiré la plupart du temps du folklore, [et] il est celui dont on se souvient, celui au nom de qui les gens combattent; il est le modèle, l'exemple⁹⁹. » Chez Astier, Arthur, la figure royale et héroïque classique de la littérature médiévale la plus à même d'incarner la nation bretonne par la quête rassembleuse du Graal, se détache de ce statut de modèle: malgré une trame narrative qui l'entraîne vers une quête identitaire, le projet fédérateur du roi pour la Bretagne et la raison d'être des chevaliers de la Table Ronde semblent voués à l'échec. Au demeurant, cela n'empêche pas un héros d'être un héros : le roi qui abdique se tourne vers une quête que lui seul peut mener à bien. Aussi, la réussite ou l'échec de cette quête ne peuvent être attribuables qu'à lui-même, ce qui métamorphose le concept même du héros de la doxa arthurienne en une notion adaptée à l'époque de création de *Kaamelott* et, par le fait même, à des préoccupations aussi modernes que le monde présenté dans le récit.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 74.

Ainsi, le nouveau héros arthurien, tel qu'illustré dans *Kaamelott*, subit des changements qui sont souvent entraînés par sa plus importante modification, soit le déplacement d'Arthur à l'avant-scène dans *Kaamelott*, ce qui entraîne l'effacement des autres chevaliers de la Table Ronde au profit d'Arthur. Cette inversion se fait par rapport à l'importance des héros dans les romans médiévaux arthuriens de Chrétien de Troyes qui, eux, centrent la narration sur des chevaliers, tels que Lancelot, Erec ou Yvain, et relèguent à l'arrière-scène le roi autour de qui tous devraient orbiter. Dans *Kaamelott*, ce déplacement redonne toute son importance au roi Arthur dans son propre mythe et fait que les quelques héritages de la figure arthurienne médiévale se mêlent à des apports contemporains qui différencient l'Arthur d'Astier de son archétype reconnu.

Astier a toutefois conservé un point important de la quête chevaleresque. Il s'agit de la tension constante entre le bien-être de la communauté et celui de l'individu, tension qui est au centre de la détresse d'Arthur. Entre ce que devrait être un héros médiéval typique et la vision d'Astier du héros, il y a bifurcation de la quête du bien commun à la quête de soi. Ainsi, la quête du Graal, symbole puissant et rassembleur qui peut représenter, entre autres, l'identité nationale de la Bretagne, est vouée à l'échec et mène plutôt dans *Kaamelott* à une quête identitaire. Cette recherche de l'identité individuelle semble pourtant tout aussi sans lendemains, et cette absence d'espoir n'aboutit qu'en une autodestruction assumée d'Arthur. Cette suite d'événements devrait balayer tout rapprochement du personnage principal d'Astier à la figure du héros arthurien médiéval. En revanche, elle annonce la réappropriation contemporaine de l'héroïsme grâce à la renaissance promise d'un Arthur qui pourrait redevenir un héros si la série *Kaamelott* reprenait.

C'est l'amalgame des éléments retenus des sources médiévales et du courant romantique ainsi que des innovations et des influences modernes d'Astier qui rend le personnage du roi plus humain. La contemporanéité du héros arthurien fait de lui une figure accessible grâce à l'influence du jeu de Louis de Funès sur celui d'Astier et des autres acteurs, à l'intrusion dans la vie quotidienne du roi et à ses nouvelles valeurs morales. Astier semble rechercher les caractéristiques communes à tous les humains pour réinventer un héros qui se démarque, tout en permettant à tous de s'identifier à lui. Le seul moyen d'y arriver est de présenter un héros

arthurien qui possède les mêmes faiblesses et qui affronte les mêmes difficultés humaines qu'eux.

Le résultat de ces manipulations rend-il le héros d'Astier plus tragique? Peut-être présente-t-il des caractéristiques parfois dans la série, mais il s'approche beaucoup de ce que Sellier décrit ici au sujet des héros en général :

C'est seulement au prix d'un découpage dans le tissu du mythe et d'une distorsion que des héros ont pu apparaître comme *tragiques*, c'est-à-dire *écrasés par les forces de la fatalité*. [...] Il n'y a pas de tragique dans les vies de héros. Cela ne veut pas dire qu'ils ne souffrent pas : les scènes pathétiques abondent, mais jamais le lecteur ou le spectateur ne ressentent ce sentiment atterré (« la pitié et la terreur ») que cause le vrai tragique. On pressent que tout n'est pas perdu, que le héros va redresser la situation¹⁰⁰.

Il semble impossible de classer définitivement *Kaamelott* et ses héros dans un genre, soit-il comique, dramatique, voire tragique, car, en voulant s'approcher de la vérité du quotidien de ses personnages, Astier joue avec tous ces genres, bien que les livres de la série ne soient pas tous dosés pareillement. Ainsi, à la lumière de toute sa réactualisation, ce qui fait qu'Arthur puisse conserver son titre de héros est vraisemblablement que, bien qu'il ne soit plus roi et au bord de la mort même, persiste encore l'espoir qu'il réussira sa quête et que l'équilibre sera rétabli, malgré son aura, désormais plus humaine que divine, et malgré son exil.

¹⁰⁰ Philippe Sellier, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu. op. cit.*, p. 27.

CHAPITRE 3

Au fil du chapitre deux, nous avons étudié la figure du héros du roi Arthur selon les sources médiévales, historiques et littéraires. Puis, nous avons vu son évolution dans *Kaamelott*, grâce à la réécriture de certains aspects des sources médiévales ainsi que l'ajout de nouveaux éléments narratifs qui symbolisent l'époque moderne dans laquelle Astier vit. Bien que le roi soit le personnage principal de cette série, d'autres personnages importants viennent influencer Arthur. Ces personnages masculins sont l'occasion de présenter d'autres facettes de la notion du héros chevaleresque tandis que les personnages féminins font appel à la notion de courtoisie.

Le dernier chapitre étudiera les relations d'autres personnages de *Kaamelott* avec le roi Arthur, que ceux-ci soient une reprise des sources médiévales ou une innovation d'Astier. Il s'agira de voir comment ils interagissent avec Arthur tout au long de la série. Ainsi, la notion de héros chevaleresque et courtois se modèle, dans *Kaamelott*, à la faveur des nombreuses influences qu'Astier amalgame (v. chap. 2), mais aussi en raison des décisions prises par rapport aux conflits, aux quiproquos, aux amitiés et aux amours entre ces différents personnages.

Le premier point de ce chapitre étudiera comment se sont transformés les contacts d'Arthur avec ses guides Merlin, l'empereur César et Méléagant, et comment ils influencent la notion d'autorité et la figure de chef arthurien. D'une part, nous verrons succinctement comment les sources médiévales présentaient la figure de Merlin et son rôle dans l'accession au trône et le règne d'Arthur, ce qui nous permettra d'apprécier sa réécriture dans *Kaamelott*. D'autre part, nous étudierons la nouvelle figure de guide ou de mentor, pour dire les choses de manière contemporaine, qui apparaît dans l'œuvre d'Astier, soit celle de l'empereur romain, ou *Caesar Imperator*, qui rencontre Arthur quelques fois avant que celui-ci prenne officiellement son poste en Bretagne. Il sera intéressant de voir ce que l'empereur pense de la notion d'autorité et de son propre statut de chef et de découvrir également le personnage de Méléagant, qui joue un rôle semblable de conseiller auprès de l'empereur ainsi qu'auprès d'Arthur, quoique ce rôle ait une influence malsaine, en particulier sur ce dernier.

Le deuxième point s'attachera à la notion du héros et de l'idéal chevaleresque dans l'entourage d'Arthur, soit chez Lancelot et Perceval. Après avoir analysé ces relations selon les sources médiévales par rapport à la notion médiévale d'élection, nous nous concentrerons sur le rapport de vassalité entre Lancelot et Arthur, puis sur celui entre Perceval et Arthur, deux chevaliers qui sont l'antithèse l'un de l'autre. Nous verrons ensuite comment Astier réécrit les rapports de vassalité entre Lancelot et Arthur. Le deuxième point se terminera avec l'analyse de la réécriture des rapports de vassalité entre Perceval et Arthur. Nous estimons que la notion d'élection est affectée par une modernisation apportée par Astier, et que la relation du roi et de son chevalier ressemble à un mentorat chevaleresque.

Le troisième point se penchera sur la notion de l'idéal courtois à travers l'évolution de la relation conjugale entre la reine Guenièvre et le roi Arthur. Pour cela, il convient de rappeler l'influence des relations adultérines sur la relation amoureuse entre les deux époux d'après trois aspects des sources médiévales courtoises : les différentes épouses d'Arthur, la relation conjugale de Guenièvre et d'Arthur ainsi que l'amour courtois de Guenièvre et de Lancelot. Ensuite, nous examinerons comment la réécriture d'Astier affecte la relation conjugale du couple royal à la lumière du premier mariage d'Arthur à Aconia. Nous verrons ce qu'il en est de la relation amour-haine entre Guenièvre et Arthur, de la multiplication des maîtresses d'Arthur ainsi que des nouvelles règles amoureuses symbolisées par l'échange d'épouses entre Arthur et son chevalier Karadoc. Enfin, nous aborderons la réécriture, dans *Kaamelott*, de la notion d'idéal courtois transformée en triangle amoureux entre Guenièvre, Lancelot et Arthur. Nous analyserons l'amour secret de Lancelot pour la reine, la promesse d'une relation courtoise de Guenièvre avec ce dernier et la raison pour laquelle cette relation est devenue aberration une fois dévoilée.

3.1. La notion d'autorité et la figure de chef : évolution des relations entre le jeune Arthur et ses guides, et l'impact sur la notion de héros dans *Kaamelott*

Dans les sources médiévales comme dans *Kaamelott*, Arthur bénéficie des conseils et de la sagesse de personnages qui agissent comme guides à son égard. Dans les sources, nous voyons habituellement Merlin dans ce rôle, mais, dans le Livre VI de *Kaamelott*, c'est l'empereur romain qui prend ce rôle alors qu'Arthur monte les échelons vers le titre de

dux totius Britanniae.

3.1.1. Merlin comme guide dans les sources médiévales historiques et littéraires et réécriture de cette figure comme conseiller dans *Kaamelott*

Merlin est reconnu comme le guide d'Arthur dans les sources médiévales, de la naissance du jeune roi jusqu'à la disparition du sage homme. Comme Arthur fut conçu grâce à la magie de Merlin, ce dernier réclame en paiement, chez Malory, d'élever lui-même l'enfant : « [...] *the first night that ye shall lie by Igraine ye shall get a child on her, and when that is born, that it shall be delivered to me for to nourish there as I will have it [...]*¹ ». Merlin souligne de cette façon qu'il a déjà l'intention d'en faire un grand homme, mais surtout, qu'il sait que cet enfant sera l' élu attendu pour régner. Il s'impose donc comme conseiller du jeune roi. Cependant, chez Geoffroy de Monmouth comme chez Malory, le personnage de Merlin disparaît tôt dans la série : dans *Historia Regum Britanniae*, il s'active avant la naissance d'Arthur, mais nous ne le voyons plus après l'aide magique qu'il apporte à Uther². Dans le cas du *Morte d'Arthur*, on connaît le sort de Merlin, décrit dans le chapitre I du livre IV de Malory intitulé : « *How Merlin was assotted and doted on one of the ladies of the lake, and how he was shut in a rock under a stone and there died*³ ». Ainsi, dans les sources médiévales arthuriennes, sa présence reste marginale, sauf dans l'œuvre de Robert de Boron, dont Merlin est le personnage principal.

Dans *Kaamelott*, le rôle que joue Merlin dans la conception d'Arthur reste le même. Merlin est aussi présent lorsqu'Arthur retire l'épée du rocher et l'aide en soulevant l'enfant, qui est trop petit pour l'atteindre. De plus, Astier redonne à Merlin son titre de druide tout en ridiculisant le titre d'enchanteur (v. point 1.3.1. *supra*). Étant donc théoriquement capable de prouesses druidiques, Merlin est l'un des personnages en présence duquel les phénomènes

¹ Notre traduction : « La première nuit que tu te coucheras avec Igraine, tu lui feras un enfant, et quand il sera né, il devra m'être envoyé pour que je l'élève à ma manière. » de Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, New York, The Modern Library Classics, 1999, p. 3.

² Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, traduction de Lewis Thorpe, Londres, Penguin Classics, 1966, p. 207.

³ Notre traduction : « Comment Merlin s'est follement épris d'une des dames du Lac, et comment il fut enfermé dans un rocher sous une pierre et mourut. » de Thomas Malory, *Le Morte d'Arthur*, *op. cit.*, p. 102.

inexplicables et magiques sont multipliés, ce qui entraîne la mise en scène de plusieurs éléments caractéristiques du merveilleux celtique et, par extension, de la *fantasy*⁴, mise en scène qui devrait lui donner l'influence nécessaire à son statut. Cependant, quand Arthur lui demande de l'aide magique ou médicale, Merlin ne fait que décevoir ses attentes, aggravant la perte de confiance du roi en lui. Plutôt que de disparaître du récit comme dans les sources médiévales, le druide est relégué au second plan par Arthur, qui n'est pas impressionné par ses pouvoirs magiques⁵.

3.1.2. Invention par Astier du mentorat de *Caesar Imperator* auprès du jeune soldat Arthur dans *Kaamelott*

Jeune et sans prétention, Arthur est parachuté chef de Bretagne sans avoir demandé quoi que ce soit. Il peine à s'habituer à ce nouveau statut dans lequel il doit imposer son autorité. Astier innove alors par rapport aux sources en créant le personnage de l'empereur de Rome, qu'Arthur a la chance, en tant que futur *dux totius Britanniae*, de rencontrer avant de partir pour la Bretagne, et cet homme lui transmet un peu de la sagesse acquise au cours de son règne.

3.1.2.1. Remise en question de la notion d'autorité inculquée par l'empereur romain

L'empereur romain, dont le nom n'est jamais mentionné dans la série, répond au titre de *Caesar Imperator*, mais la plupart des dignitaires et des serviteurs qui le rencontrent en privé s'adressent à lui par « Votre Tranquillité », titre qui reflète ce qui semble rester de la grandeur de cet empereur âgé, confiné à son lit en raison de sa vieillesse. Le personnage apparaît exclusivement dans le Livre VI de *Kaamelott* et établit un parallèle entre son état d'esprit et celui du roi Arthur à la fin du Livre V et dans le dernier épisode du Livre VI. Tous deux sont officiellement en posture d'autorité, mais dans les faits, l'empereur est traité comme une personne âgée qui n'a plus la maîtrise d'elle-même, alors qu'Arthur se sent

⁴ Rappelons, par exemple, ses habiletés de zoomorphe, ses pouvoirs de manipulation du feu et sa compréhension du langage des loups.

⁵ Ces pouvoirs sont des innovations dans le domaine alimentaire, par exemple un sort qui transforme un bœuf en eau et un procédé qui conserve les fruits. C'est donc surprenant qu'Arthur ne s'en émerveille pas, l'une de ses activités principales dans *Kaamelott* étant de manger.

incompris et seul à comprendre ce qui se passe à sa cour et parmi ses chevaliers.

C'est dans la chambre de l'empereur qu'Arthur rencontre celui-ci pour la première fois :

IMPERATOR — On m'a dit qu'il fallait que je t'impressionne! Eh! Impressionner... impressionner, impressionner! « Vous m'faites marrer, que je leur dis, avec quoi est-ce que vous vous voulez que je l'impressionne au juste? » Alors tu sais ce qu'ils ont fait?

ARTHUR — Non...

IMPERATOR — Ils m'ont mis une chemise propre! Hé... tu dois te demander... qu'est-ce que c'est que ce con qui me fait traverser la moitié de la ville pour me parler de ses limaces, hein? Eh ben! Le vieux con, il a sa tronche sur toutes les pièces de monnaie!

ARTHUR (se levant prestement, surpris) — *Imperator?*

IMPERATOR — *Imperator!* Ah, ah! Ah, ça fait du bien, cré nom, ah! Ça me change de tous ces glands : « Votre Tranquillité » par-ci, « Votre tranquillité » par-là... Pour être tranquille, vingt-quatre heures sur vingt-quatre au plumard, à pioncer, à bouffer de la compote, ça, c'est sûr que j'enchaîne pas les crises de nerfs⁶!

Le terme péjoratif « vieux con » dont s'affuble Caesar, et même ici le titre usuel « Votre Tranquillité », contrastent avec le terme « *Imperator* » par lequel le jeune soldat s'adresse à lui et qui évoque sa grandeur passée, ce qui déclenche chez l'empereur une joie nostalgique. De plus, lorsque ce dernier se nomme lui-même « Caesar le pantin⁷ », cet oxymore montre qu'il est conscient que les autres chefs d'armée et les politiciens décident pour lui.

Par ailleurs, l'empereur minimise l'importance de ses réalisations passées si bien qu'il ne comprend pas qu'Arthur admire son statut de héros justement à cause de ces réalisations :

IMPERATOR — Mes écrits sur la stratégie? Pfff! C'est que de la connerie!

ARTHUR — Ah ben non hein, quand même!

IMPERATOR — Oui non non pardon, mais euh... C'est pas de la connerie mais euh déjà, la moitié est pompée sur Sun Zhu...

ARTHUR — Sur qui?

IMPERATOR — Un chintok! Ah hum... paraît bien loin tout ça. À l'époque, quand je levais le doigt, quinze mille soldats qui gueulaient : « *Imperator!* », maintenant quand je lève le doigt, c'est pour aller pisser. Ah, ça vieillit mal les héros.

ARTHUR — Ouais enfin les connards aussi ça vieillit mal. Moi, franchement quitte à vieillir, je préfère être un héros comme vous! C'est comme les bouquins, mieux les pomper sur les chintoks que de pas les écrire⁸!

⁶ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « *Arturi Inquisitio* », *Kaamelott - Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 3.

⁷ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « *Nuptiae* », *Kaamelott - Livre VI*, France (Paris et Lyon), Producteurs CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 4.

⁸ Notre transcription de l'épisode télévisuel tirée d'Alexandre Astier, « *Arturi Inquisitio* », *Kaamelott - Livre VI*, op. cit., scène 3.

Ces réflexions d'Arthur dévoilent à l'empereur la volonté d'action et la sagesse naïve du jeune homme, pour qui l'image est importante. Arthur accorde une valeur importante aux écrits de l'empereur, dont l'image passée de héros surpasse l'état triste de sénescence dans lequel il se trouve.

Dans les premiers épisodes du livre VI, Arthur se fait donner, en très peu de temps, des titres de plus en plus haut gradés afin qu'en tant que roi, il fédère au plus vite les rois bretons pour les soumettre définitivement au joug romain. Arthur ne comprend ni pourquoi il hérite de ce titre, ni pourquoi il le mérite. Il s'en plaint à Caesar, qui le reprend rapidement sur les apparences et la réalité du mérite :

IMPERATOR — On ne devient pas chef parce qu'on le mérite, andouille! On devient chef par un concours de circonstances, on le mérite après. Moi, il m'a peut-être fallu dix ans pour mériter mon grade, si pas vingt. Tous les jours j'ai travaillé pour pas nager dans mon uniforme, hey, ya pas trente-six solutions. Arturus, fais semblant : fais semblant d'être *dux*, fais semblant de mériter ton grade, fait semblant d'être un grand chef de guerre. Si tu fais bien semblant, un jour tu verras, t'auras plus besoin⁹.

Ainsi, *Caesar* montre qu'un homme ne naît pas héros, mais le devient grâce au hasard, à ses actions et aux apparences. Son cynisme nous éloigne des idéaux anciens. Pourtant, voyant en Arthur tout le potentiel d'un chef tel que lui-même l'est devenu, *Caesar Imperator* lui donne un conseil sur la notion d'élection, qui fait comprendre malgré tout qu'il y a des valeurs morales qui caractérisent le héros kaamelottien :

IMPERATOR — Des chefs de guerre, y en a de toutes les sortes : des bons, des mauvais, des pleines cagettes y en a. Mais une fois de temps en temps, il en sort un, exceptionnel, un héros, une légende. Des chefs comme ça, y en a presque jamais, mais tu sais ce qu'ils ont tous en commun? Tu sais ce que c'est, leur pouvoir secret?

ARTHUR — Non?

IMPERATOR — Ils ne se battent que pour la dignité des faibles¹⁰.

Se battre pour la dignité des faibles, c'est un combat digne d'un chevalier médiéval, et Astier met en place dans *Kaamelott* les nouvelles valeurs d'Arthur qui puisent dans les anciennes, en plus de la vertu de largesse qui était prônée par l'idéal courtois arthurien.

⁹ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Dux bellorum* », *Kaamelott - Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 6.

¹⁰ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Nuptiae* », *Kaamelott - Livre VI*, *op. cit.*, scène 5.

L'empereur, accablé par le poids moral de son statut de chef, soulage son esprit en se réfugiant dans une attitude enfantine¹¹ qui semble son seul exutoire pour oublier sa gloire perdue et croire à nouveau en la grandeur d'un héros. Le don d'un bijou à Arthur, une bague qui peut magiquement manipuler les lames des armes de l'ennemi¹², confirme ce besoin de naïveté : « C'est pour t'apprendre à faire confiance à la magie parce que y a que ça qui marche, sur Terre, Arturus, la magie. Le reste, ça vaut pas un rond¹³. » Nostalgique d'un héroïsme à toute épreuve, l'empereur est généreux envers Arthur, car il a espoir de voir les qualités d'un chef héroïque s'épanouir en son jeune protégé. Ce cadeau annonce de ce fait le dernier geste que l'empereur posera, influencé par le mystérieux personnage de Méléagant.

3.1.2.2. L'influence malsaine de Méléagant sur Arthur et *Caesar Imperator*

Derrière les états dépressifs respectifs de l'empereur et d'Arthur, qui se produisent à quinze ans d'intervalle, se cache Méléagant, personnage qui vient exacerber la mélancolie des deux hommes d'État.

Méléagant fait une courte apparition dans l'épisode « *Lacrimosa* » du Livre VI, alors qu'il semble plutôt compatissant avec l'état de l'empereur. Ils conversent du plus beau moment que l'empereur ait vécu, ce à quoi Méléagant répond : « Si je vous pose cette question, Imperator, vous vous doutez bien que ce n'est pas par hasard. Il y a un moyen de la revivre, cette journée¹⁴. » Le spectateur de *Kaamelott*, ayant déjà vu Méléagant dans les livres IV et V, comprend alors que ce dernier n'est là que pour pousser l'empereur à se suicider. Toutefois, ses motifs restent inconnus, d'autant plus que son attitude est différente de celle qu'il a avec Arthur, quinze ans plus tard dans la trame narrative. Le lien de l'empereur et d'Arthur avec cet homme aux desseins sombres est pourtant souligné par les circonstances

¹¹ Nous pensons ici à l'escapade de l'empereur dans le quartier pauvre de Rome, lors de laquelle il adopte soudainement le comportement d'un enfant gâté et capricieux. Il manipule Arthur afin que celui-ci lui achète un radius (un glaive de bois) et des fruits. Dans *ibid.*, scène 4.

¹² Notons au passage que cette bague magique est un élément du merveilleux celtique dont est pourvu de manière insolite cet empereur romain.

¹³ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Nuptiae* », *Kaamelott - Livre VI*, op. cit., scène 5.

¹⁴ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Lacrimosa* », *Kaamelott - Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 7.

semblables du suicide de l'empereur et de la tentative de suicide d'Arthur : les deux hommes s'ouvrent les veines du poignet alors qu'ils sont dans leur bain.

Méléagant est apparu dans la série pour influencer Lancelot à la suite de la rébellion de ce dernier dans le livre IV, puis le délaisse dans le livre V pour Arthur, qui a besoin d'un guide pour le retour à Kaamelott après sa quête d'une descendance. Avec Arthur, Méléagant est acerbe. Il connaît assez bien Arthur, qui lui ne le connaît pas, pour jouer sur sa fragilité psychologique. Méléagant mènera consciemment Arthur à des endroits qui réveillent chez lui une détresse ultime, ce qui entraîne sa tentative de suicide lors de son retour au château. Pourquoi Méléagant agit-il ainsi? Les motivations personnelles du personnage ne sont pas divulguées, mais Méléagant révèle à Viviane, dans le Livre V, qu'il est la réponse « [au] pathétique désastre¹⁵ » des dieux et des êtres surnaturels tels que la Dame du Lac. Ces êtres de l'Autre Monde ne s'entendent peut-être pas entre eux et, selon leurs allégeances, ils manipulent les humains pour arriver à leurs fins, au lieu de les conseiller, de les aider ou simplement de s'en venger pour un affront, ce qui cache des desseins plus obscurs, impénétrables au monde des humains.

Méléagant est donc le plus grand ennemi qu'Astier ait donné à Arthur dans la série, puisqu'il tourne non seulement Arthur contre lui-même, mais encourage aussi Lancelot dans sa rébellion.

3.2. La notion d'idéal chevaleresque : évolution des rapports entre les chevaliers Lancelot, Perceval et le roi Arthur des sources médiévales à *Kaamelott*

Les héros kaamelottiens aspirent aux vertus essentielles des idéaux chevaleresques et courtois dont les chevaliers doivent faire preuve, mais sans y arriver. L'héritage de la figure médiévale du héros tend donc à n'être qu'évoqué et non vécu par les chevaliers, et les contre-exemples de l'archétype du héros dominant le récit et donnent tout leur sens aux scènes du quotidien, qui n'offrent que des réminiscences des récits épiques. Dans *Kaamelott*, la triste

¹⁵ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Le dernier jour », *Kaamelott - Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2008, scène 3.

réalité pour Lancelot et Perceval est d'être élus par les dieux, comme Arthur, mais de ne jamais atteindre leur apogée.

3.2.1. Les rapports féodaux entre Lancelot, Perceval et Arthur d'après les sources médiévales

Dans les sources médiévales, les personnages de Lancelot et de Perceval vivent leur fidélité vassalique à Arthur différemment. Si le héros en général « ne trahit jamais ni se trahit, mais reste constamment héroïque, jusqu'au bout¹⁶ », loyauté et trahison sont représentées chez Perceval et chez Lancelot.

3.2.1.1. Lancelot, Perceval et Arthur et la notion médiévale d'élection

Dans les sources médiévales, Lancelot et Perceval sont tous deux des chevaliers si exceptionnels qu'ils sont pressentis pour trouver le Graal. C'est cette possibilité qui fait d'eux des élus. C'est dans *Perceval ou le Conte du Graal* que le vase mythique apparaît, mais, chez Chrétien de Troyes, Perceval est le seul à voir l'objet « sans [qu'il] demandât qui l'on servait de ce graal¹⁷ ». Si près du but, Perceval ne pose pas la question qui lui aurait permis de réussir la quête du Graal, on ne peut donc pas dire qu'il soit réellement désigné comme élu. Il faut attendre le *Lancelot-Graal* (1210-1230) pour que plus de chevaliers d'Arthur aient la possibilité de trouver l'objet tant convoité. C'est dans le quatrième volet du *Lancelot-Graal*, « La Queste del saint Graal », alors que « les chevaliers de la Table Ronde font vœu de percer le mystère de Corbénic, le château du Graal¹⁸ » mais que « seuls Bohort, Lancelot, Perceval et Galahad¹⁹ » ont la chance de prouver leur valeur en réussissant l'épreuve, que Lancelot échoue l'épreuve du Graal, « car il est en état de péché du fait de ses amours coupables²⁰ ». Quant à Perceval, il échoue la quête tout comme dans le roman de Chrétien de Troyes. C'est

¹⁶ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presse universitaire de France, 2000, p. 57.

¹⁷ Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Conte du Graal* dans *Romans de la Table Ronde*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 2002, p. 622.

¹⁸ Marcel Brasseur, *Le roi Arthur, Héros d'utopie*, Paris, Éditions Errance, 2001, p. 162.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 161.

Galahad, le fils de Lancelot, qui atteindra le Graal, car il présente la pureté, les vertus et la noblesse d'esprit nécessaires pour y arriver. Il est emporté directement au paradis, avec le Graal. Quant à Bohort, il a pu vivre afin de « [revenir] à la cour d'Arthur pour porter témoignage du sort des héros²¹ ». Ainsi, la notion d'élection semble échapper aux personnages impurs. Elle n'est donc pas un privilège inaliénable.

3.2.1.2. Les rapports de vassalité entre Lancelot, Perceval et Arthur dans les sources

Les chevaliers de la Table Ronde réunis ont, certes, la force du nombre, mais cet héroïsme collectif²² ne peut réussir que si chacun de ses membres est fidèle au roi et à ses pairs. Ce groupe met en principe tous les chevaliers sur un pied d'égalité, même par rapport au roi : ainsi, dans les sources, Lancelot et Perceval sont des chevaliers de même calibre qui, par leurs actions, travaillent à conserver cet équilibre.

Lancelot est un personnage qui apparaît tard dans les sources médiévales, dans *Erec et Enide* de Chrétien de Troyes. C'est avec *Lancelot* ou *Le chevalier de la charrette*, du même auteur, que le personnage prend l'importance qu'on lui connaît dans la doxa arthurienne. Dans ce roman, le chevalier s'éprend de Guenièvre, la reine, mais il est déchiré entre sa loyauté irréprochable envers son suzerain, Arthur, et les sentiments qu'il ne peut s'empêcher d'avoir pour cette dame mariée à son seigneur. Dans le *Lancelot-Graal*, sa « passion le pousse, par loyauté envers le roi, à chercher aventure loin de la cour²³ ». Jamais Lancelot ne cessera d'avoir du respect pour Arthur pendant sa liaison avec la reine, et tout ce qui ternit son statut de héros est lié à cette histoire d'amour. Autrement, dans les sources médiévales, Lancelot ne montre pas de volonté de rébellion contre le roi, qu'il tente de servir fidèlement.

Les premières apparitions notables de Perceval sont dans *Peredur Son of Efrog* dans le *Mabinogion* et *Perceval ou le Conte du Graal* de Chrétien de Troyes. Il est jeune et

²¹ *Ibid.*, p. 164.

²² Voir à ce sujet Philippe Sellier, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris, Bordas, 1970, p. 23.

²³ Marcel Brasseur, *Le roi Arthur, Héros d'utopie*, *op.cit.*, p. 160.

« nice »²⁴, puisque sa mère l'a éloigné de la cour pour l'empêcher de partir à l'aventure et d'y mourir, comme son père et ses frères. Pourtant, Perceval ne rêve que d'être comme les chevaliers qu'il a rencontrés dans la forêt. Ainsi, toutes les aventures qu'il entreprend sont dans l'espoir qu'Arthur le considère comme un vrai chevalier. Il est d'ailleurs fidèle à son seigneur Arthur, qui s'inquiète constamment pour son vassal, qu'il croit si jeune et sans expérience, donc sans chance de survie. La plupart des aventures de Perceval se passent toutefois loin du roi, ce qui ne développe pas en profondeur le rapport de vassalité des deux personnages, qui seront beaucoup plus proches dans *Kaamelott*.

3.2.2. Les rapports vassaliques entre Arthur, Lancelot et Perceval dans *Kaamelott*

Les valeurs chevaleresques s'ajoutent aux devoirs du héros chevalier, qui doit « fidélité au seigneur », « à ses frères d'armes » mais, surtout, qui « se doit fidélité à lui-même, c'est-à-dire cohérence »²⁵. Dans *Kaamelott*, si tous les chevaliers sont fidèles au roi, ils le sont plutôt par la force des choses et non parce qu'ils comprennent pourquoi. Cette incompréhension ternit l'image d'héroïsme collectif et affaiblit les chances des chevaliers de réussir ses quêtes. Le fragile équilibre est rompu par Lancelot, dès le Livre III, alors que le plus fidèle à Arthur reste Perceval, qui ne comprend pas toujours la portée de son rôle de chevalier.

3.2.2.1. Le récit selon le point de vue de Lancelot et de Perceval

Si certains chevaliers semblent être des cas désespérés, comme Perceval, d'autres se démarquent, et Lancelot est le chevalier qui mérite le plus son titre si ce n'était de sa prétention. N'ayant nul intérêt en l'esprit d'équipe que sous-entend la Table Ronde, il craint de perdre son statut de preux chevalier au profit d'un autre chevalier dont toute la Table Ronde a entendu parlé, mais que personne ne connaît²⁶. Par pur orgueil, Lancelot diminue le

²⁴ Adjectif d'ancien français, du latin *nescium* (qui ne sait pas), « ignorant, niais, sot ». Chez Perceval, la niceté est la « naïveté, enfantillage, niaiserie ». Algirdas Julien Greimas, *Le dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse Dictionnaires, 2012, p. 408.

²⁵ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 55, 56 et 57 pour les trois citations de cette phrase.

²⁶ C'est en fait Perceval qui s'est trompé de nom en disant à tous qu'il se nommait Provençal le Gaulois plutôt que Perceval le Gallois, dans Alexandre Astier, « Le chevalier mystère », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, première partie*, Paris, Télémaque, 2008, p. 39 à 44.

mérite de cet autre chevalier en discréditant l'idée d'un héros qui défend la veuve et l'orphelin :

LANCELOT – Alors là, permettez-moi de vous dire : le coup du mystérieux Chevalier [sic] gaulois solitaire à la rescousse de l'opprimé, ça fait vraiment bidon, comme légende.

GALESSIN – Ça vous agace ça, hein?

LANCELOT – Quoi donc?

KARADOC – Un Chevalier solitaire dont tout le monde parle et qui s'appelle pas Lancelot du Lac, c'est vrai que ça doit pas être facile²⁷...

Lancelot méprise cet idéal devant tous en utilisant le registre familier avec le terme « bidon », dénigrant ici la protection des faibles, qui est un lieu commun dans la notion de héros. Pourtant, c'est cet idéal même qui anime Lancelot, mais il semble se croire le seul à sa hauteur. Par extension, le récit en entier du père Blaise n'est donc qu'un ramassis d'enfantillages pour Lancelot, qui se distancie de l'illusion héroïque attribuée aux autres chevaliers, sachant que la vraie version du récit n'est pas aussi glorieuse qu'espérée.

Ce mépris de Lancelot pour le récit couché sur le parchemin par le père Blaise tient peut-être du fait qu'il est toujours d'abord relaté, voire commenté, par des chevaliers tels Perceval et son compère, Karadoc. Ces derniers comprennent ce qu'ils veulent de l'idéal chevaleresque, même sans comprendre le sens de la quête du Graal et des missions qui font d'eux des chevaliers. La polyphonie des points de vue et des versions des chevaliers atteste l'impossibilité d'atteindre un idéal et de parachever la quête, dont le sens reste hermétique. Perceval et Karadoc accomplissent des missions si ridicules qu'ils doivent les amplifier pour leur donner une couleur épique. La parodie opérée par le langage démonte du coup les rouages de l'héroïsation :

PÈRE BLAISE – Vous êtes censés vous inscrire dans la légende pour les siècles à venir!

ARTHUR – Ah oui! Magnifique! Ils ont estourbi une anguille! Un bel exemple de courage pour les générations futures!

KARADOC – Bah, nous-mêmes on a été surpris!

PERCEVAL – On nous avait dit « le Serpent Géant... »; nous, on s'en était fait toute une histoire²⁸!

Perceval en particulier veut certes aider son prochain, mais sa conception du monde et de son identité est si différente de celle d'Arthur que ses actions ne peuvent s'accorder avec le titre

²⁷ *Ibid.*, p. 40.

²⁸ Alexandre Astier, « Le serpent géant », *Kamelott Livre I : Texte intégral, deuxième partie*, Paris, Télémaque, 2008, p. 32.

de chevalier. Perceval et Karadoc traînent souvent à l'auberge du coin, habitude qu'Arthur ne peut pas tolérer parce qu'elle ternit la vertu de sobriété et de tempérance des héros :

ARTHUR – Je ne veux pas qu'on sache que le roi Arthur et ses Chevaliers de la Table Ronde se torchent la gueule à la taverne du coin! Alors cachez vos visages et bouclez-la²⁹!

Outre cela, l'auberge étant un lieu principalement fréquenté par le peuple, elle ne saurait être le repaire de héros au noble dessein. Ce n'est pas l'image attendue d'un héros mythique : le roi craint une faille dans le symbole de perfection des chevaliers de la Table Ronde, qui a pour but de donner courage, confiance et espoir à la nation.

3.2.2.2. Lancelot, Perceval, le roi Arthur et la modernisation de la notion d'élection

Le statut de Lancelot dans *Kamelott* est celui d'un élu potentiel qui, très jeune, ne s'est pas montré à la hauteur des attentes des dieux celtes. Quelques épisodes évoquent ce potentiel qui semble toujours endormi en Lancelot. Tout d'abord, dans l'épisode « L'ivresse II » du Livre III, on comprend que le bras droit d'Arthur aurait peut-être un droit sur Excalibur : la relation entre les deux personnages s'est déjà détériorée, ils discutent de leur relation en arrosant le tout d'alcool. Dans cette conversation tendue, Lancelot remet implicitement en question la capacité d'Arthur à bien gérer l'image et les réussites de la Table Ronde, dont la quête du Graal. Pour prouver son statut d'élu, Arthur décide de lui dévoiler un secret concernant les pouvoirs de l'épée, ce qui est illustré par les moyens télévisuels de l'image en mouvement :

Il jette Excalibur le plus loin qu'il peut. L'épée, virevoltant dans les airs, s'éteint progressivement au fur et à mesure qu'elle s'éloigne d'ARTHUR, avant de tomber sur le sol. Arthur s'éloigne de quelques pas et se tourne vers l'épée.

ARTHUR — Elle revient toujours à l'élu.

Au loin, l'épée commence une course folle vers ARTHUR, fendant la terre et les herbes hautes à grande vitesse, pommeau en avant.

[...]

À la fin de son parcours, l'épée s'arrête, au grand étonnement d'ARTHUR, à égale distance de lui et de LANCELOT qui, comprenant le trouble de la prophétie, se jette sur Excalibur³⁰.

²⁹ Alexandre Astier, « Les clandestins », *Kamelott Livre I : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 100.

³⁰ Alexandre Astier, « L'ivresse II », *Kamelott Livre III : Texte intégral*, Paris, Télémaque, 2008, p. 103.

Grâce à Excalibur, avatar des épées magiques des héros celtiques, qui vole comme dans un film moderne, l'élection divine d'Arthur est accentuée et Lancelot comprend qu'il peut aussi prétendre à cette élection. Un combat à coups de poings s'ensuit entre les deux hommes et termine l'épisode. Cette fin grave est peu commune pour les épisodes de *Kaamelott* qui, depuis le début, sont la plupart du temps clos sur une blague. On comprend alors que la situation s'envenimera, alimentée, entre autres, par la nouvelle certitude de Lancelot de pouvoir être à la place d'Arthur.

On apprend dans le livre V que Lancelot a, comme dans les sources médiévales et comme Arthur dans *Kaamelott*, reçu une éducation de la Dame du Lac. Cette éducation lui permet d'ailleurs d'utiliser la magie pour se guérir ou guérir les autres. Méléagant explique à Lancelot pourquoi Viviane n'a pas complété sa formation :

Seigneur Lancelot, vous n'aviez pas trois ans quand les dieux ont jugé que vous étiez trop caractériel pour le trône de Llogres et la Quête du Graal, alors ils ont demandé à votre charmante Viviane de vous laisser tomber, et de s'occuper d'un autre petit enfant, [...] Arthur³¹!

Astier innove par cet abandon de la Dame du Lac qui reflète le désintéressement des dieux celtes (motif qui n'existe pas dans les sources) envers Lancelot, dont la personnalité ne concorde pas avec le titre de roi conféré par l'épée, pour lequel Viviane l'élevait et dont Arthur hérite à sa place. De son côté, Méléagant, sous apparences de guider Lancelot, attise ses ambitions : « Vous êtes l' élu, mais pas de ces dieux-là. Vous êtes l' élu des dieux qui récompensent la foi, la détermination! Vous êtes l' élu des seuls dieux qui remboursent le prix du sang versé³². » Cette révélation semble souligner ces querelles chez les dieux (v. le point 3.1.2.2. *supra*) qui, pour arriver à leur fin, manipulent leur héros comme ils le souhaitent. Ainsi, Lancelot serait autant une marionnette des dieux qu'Arthur l'est.

Quant à Perceval, qui est, chez Chrétien de Troyes, de prime abord, naïf et en plein apprentissage de la vie de chevalier, Astier en fait une version parodiée loin du héros

³¹ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Le dernier jour », *Kaamelott - Livre V*, *op. cit.*, scène 3.

³² Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « La roche et le fer », *Kaamelott - Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2008, scène 5.

souhaité. Toutefois, des épisodes évoquent, souvent à la surprise des chevaliers plus sérieux, la destinée fabuleuse qui lui est attribuée. Un de ces épisodes est sans contredit « Le sixième sens », où une révélation de la Dame du Lac stupéfait Arthur malgré le ton très populaire qui crée un contraste saisissant avec le contenu de leurs propos :

LA DAME DU LAC – Attendez, celui avec les yeux bleus, là? Très gros potentiel...

ARTHUR – Perceval? Vous vous foutez de moi? [...]

LA DAME DU LAC – Perceval de Galles, c'est ça?

ARTHUR – Ouais eh ben?

LA DAME DU LAC – Dans vingt siècles, on en parle encore³³.

La sottise de Perceval est donc un fait reconnu qui, pour Arthur, ne concorde pas avec la réputation glorieuse à travers le temps que la Dame du Lac lui prédit. Aussi, dans « Excalibur et le destin », Arthur apprend que l'épée Excalibur flamboie seulement dans les mains de ceux qui ont « l'exceptionnelle destinée³⁴ ». Cependant, une scène donne à entendre que Perceval aurait une destinée plus grandiose que le roi, et ce, plus par les didascalies du scénariste (ainsi que par le jeu des acteurs) que par les dialogues eux-mêmes :

Dans les mains de Perceval, Excalibur redouble d'intensité. Le flamboiement de l'épée n'a jamais été aussi grandiose. L'éclat en effraie même un peu Perceval.

PERCEVAL – Merde, qu'est-ce qui se passe?

Arthur ne dit rien. Il observe Excalibur.

PERCEVAL – Sire, j'ai fait une connerie?

Arthur ne dit toujours rien. [...] Arthur regarde son épée, puis Perceval. Il reste interdit³⁵.

Le malaise d'Arthur, qui est source de comique de situation, provient du contraste entre l'idée péjorative qu'il se fait de la compétence de Perceval et la qualité d'élection du chevalier que lui confère cet objet magique. Ces exemples créent un décalage entre les lieux communs de la légende connue du grand public et le jeune homme si « nice » présenté dans la scène citée ci-haut.

³³ Alexandre Astier, « Le sixième sens », *Kamelott Livre I : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 91.

³⁴ Alexandre Astier, « Excalibur et le destin » *Kamelott Livre II : Texte intégral, deuxième partie*, Paris, Télémaque, 2009, p. 26.

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

3.2.2.3. Le conflit entre Arthur et Lancelot et la relation de mentorat entre Arthur et Perceval

3.2.2.3.1. La relation conflictuelle entre le roi Arthur et son bras droit, Lancelot, et le désir de rébellion

Lancelot est le personnage qui a le plus en commun avec Arthur, mais leur relation est aussi la plus complexe. Ils ont les mêmes aspirations et, la plupart du temps, les mêmes nobles valeurs. Au-delà des similitudes, ce qui les divise, c'est l'amour de Lancelot pour Guenièvre, que nous aborderons au point 3.3.

Dans *Kaamelott*, Lancelot se réclame du titre de chevalier errant, solitaire. Il y tient, d'ailleurs, au point de dire qu'il est orphelin et sans famille, même s'il est en fait le cousin de Bohort. Selon Ludün, « [I]a solitude du héros et sa marginalité font de lui, la plupart du temps, un rebelle [qui] s'exclut [...], pour diverses raisons, du système [...] simplement à la recherche d'un mieux, errant donc, [...] et ne voulant pas accepter des injustices d'une quelconque société³⁶ ». L'injustice, pour Lancelot, est de constater que les autres chevaliers de la Table Ronde ne sont pas à la hauteur de l'idéal chevaleresque. Lancelot se met donc à rappeler l'importance de sa rupture avec la sédentarité qui prévaut à la cour devant l'appel de l'aventure, le propre du chevalier errant :

ARTHUR — C'est vous qui dites ça, personne vous appelle Chevalier errant!

LANCELOT — ...parce que ça fait des années que je fais le ministre à Kaamelott!

Attention! Vous seconder est un véritable honneur, Sire!

ARTHUR — Ben tiens...

LANCELOT — Mais je crois que j'ai besoin de repartir un peu à l'aventure³⁷.

Son retour partiel à l'aventure n'aide pourtant pas Lancelot. Son désir d'individualisme ébranle la notion d'héroïsme collectif des Chevaliers de la Table Ronde, car Lancelot est loyal au roi et non au groupe, ce qui remet en question son appartenance à ce groupe.

Lancelot est définitivement partagé entre l'amitié qui le lie à Arthur et son sentiment de ne pas avoir le titre de roi, ce qui lui permettrait d'utiliser son plein potentiel. Aussi, son

³⁶ Mats Ludün, *La fantasy*, Paris, Ellipses Édition, 2006, p. 79.

³⁷ Alexandre Astier, « L'ambition », *Kaamelott Livre II : Texte intégral, deuxième partie, op. cit.*, p. 153.

départ rend le roi plus vulnérable. Dans ce passage de *Kaamelott*, les émotions, sous l'effet de l'alcool, affluent malgré les idées reçues selon lesquelles un roi, comme un chevalier, ne doit pas montrer des signes de faiblesse :

ARTHUR — Ben et moi? Je suis pas fatigué, peut-être? Depuis que vous m'avez lâché, c'est deux fois plus dur!

LANCELOT — Je vous ai pas lâché...

Les deux hommes, aidés par l'alcool, s'émeuvent jusqu'aux larmes.

ARTHUR — Mais vous n'avez pas le droit de vous décourager! Un chevalier, ça se décourage pas³⁸!

Arthur essaie de rappeler à Lancelot certaines vertus de l'idéal chevaleresque afin de le convaincre de rester avec lui, ce qui est de plus en plus difficile. Lorsque de tels moments présagent de la rupture des bonnes relations entre Arthur et son bras droit, Astier introduit un leitmotiv en didascalie à la fin de certains épisodes pour en souligner la gravité : « Un corbeau croasse³⁹. » À l'instar de la tradition de l'Europe chrétienne médiévale, où cet oiseau charognard tout noir était vu comme un mauvais augure, cet oiseau annonce des événements funestes dans *Kaamelott*.

Ainsi, après une montée de la tension entre Arthur et lui qui dure les trois premiers livres, Lancelot décide de couper les ponts définitivement à cause du mépris que lui inspirent les méthodes de gouvernement d'Arthur :

LANCELOT — Qu'est-ce que vous voulez que je développe? Vous n'êtes pas de taille à mener la Quête du Graal. Vous n'avez pas les épaules. De plus, comme vous êtes incapable de vous séparer de la bande de pantins ridicules qui vous sert de gouvernement, vous passez pour un faible laxiste auprès du peuple et des pays voisins. Et je ne parle pas des Dieux, évidemment. S'ils pouvaient parler, ceux-là... Enfin voilà. Je m'en vais et je vais me débrouiller seul. Et même tout nu et sur un pied, j'irai toujours cent fois plus loin que vous et votre risible compagnie de crétins⁴⁰.

Lancelot utilise le terme « pantin », ce qui deviendra ironique dans les Livres subséquents, étant donné la révélation que Méléagant lui fait : Lancelot, tout comme Arthur, voire comme l'empereur romain qu'il ne connaît pas, est une marionnette qui ne semble pas davantage maître de ses moyens que lui. Lancelot quitte *Kaamelott* en raison de ce qu'il ressent, ayant

³⁸ Alexandre Astier, « L'ivresse II », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, op. cit., p. 103.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Alexandre Astier, « La dispute, 1^{re} partie », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, op. cit., p. 472.

en tête de se rebeller en menant à bien la quête du Graal avec ses propres hommes. Toutefois, cette première tentative échoue et c'est là que Méléagant entre en jeu : il manipule Lancelot, qui est anéanti, et le pousse à se venger d'Arthur.

Le livre V culmine avec Lancelot qui tente d'assassiner Arthur, mais il est devancé par ce dernier qui tente déjà de se suicider, ce qui provoque chez Lancelot de l'empathie envers son ancien ami. Le livre V se termine sur l'image du poignet en sang d'Arthur que Lancelot recouvre de sa main : c'est par un effet spécial télévisuel, soit la main de Lancelot qui brille, que l'on comprend que le chevalier décide de guérir ses plaies et de le sauver en ami plutôt que de l'assassiner. On comprend que Lancelot a de la compassion pour la lourdeur de la posture d'autorité d'Arthur et, implicitement, que Lancelot empêche son ami d'abandonner et de trahir ses propres convictions selon lesquelles un chevalier ne doit jamais se décourager, ce qu'Arthur lui-même avait rappelé à Lancelot avant qu'il ne l'abandonne.

Dans l'épisode « Dies Irae » du livre VI, Lancelot vient rendre hommage à Arthur⁴¹. Persuadé de succomber à son anémie, Arthur décide de donner sa chance à Lancelot, dont il connaît la valeur héroïque, et de lui remettre les pouvoirs du roi en mémoire de leur amitié passée. À peine roi, Lancelot trahit la confiance d'Arthur parce qu'il retombe sous l'emprise psychologique de Méléagant : ce dernier laisse entendre que Lancelot a prémédité ce transfert légal des pouvoirs, ce qui légitime son titre. Il le manipule donc pour que le roi instaure un règne tyrannique : en brûlant le grand symbole arthurien qu'est la Table Ronde et en pourchassant ses chevaliers à travers le royaume⁴², Lancelot met fin aux valeurs d'égalité et d'idéal chevaleresque pour servir les valeurs des dieux évoqués par Méléagant, soit la foi, la détermination et ce « sang versé » qui est un euphémisme de la violence et de la guerre.

Les rapports entre Lancelot et Arthur développent de cette façon une forme de dualité, où Arthur, qui agit de moins en moins en héros bien qu'il veuille en conserver les apparences,

⁴¹ Rappelons que cet épisode du Livre VI est le seul qui se passe après la chronologie du Livre V. Dans cet épisode, Arthur est affaibli par le sang qu'il a perdu au point où sa mère le fait déclarer mort. C'est vivant qu'Arthur reçoit la visite de ses sujets qui viennent lui rendre hommage. Lancelot est admis pour avoir sauvé la vie du roi. Alexandre Astier, « *Dies irae* », *Kaamelott - Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 4.

⁴² La fin de la série montre qu'Arthur s'est enfui à Rome pour se cacher de Lancelot et de ses hommes en attendant de reprendre des forces après sa tentative de suicide. Rome serait alors une alternative à Avalon. Dans les sources médiévales, Arthur, mortellement blessé, est envoyé à Avalon où, selon la doxa, il attendrait d'en revenir lorsque la Bretagne aurait grand besoin du héros qu'il est.

s'oppose à Lancelot, dont l'image est elle aussi celle d'un héros pur, mais qui est en fait un ambitieux et un traître.

3.2.2.3.2. La relation de mentorat chevaleresque entre le roi Arthur et son chevalier Perceval, et la volonté d'obéir

L'idéal chevaleresque chez Perceval est loin d'être atteint. De fait, dans *Kaamelott*, Perceval a plutôt le statut d'antihéros. Kerbrat considère que « [...] les antihéros sont les faux braves, ou bravaches, qui fanfaronnent sans succès⁴³ ». D'une certaine façon, les antihéros en général ne sont que les faire-valoir des héros : Astier aurait-il donné à Perceval, de façon inconsciente, le rôle de faire-valoir d'Arthur? Pas tout à fait, car les nombreux déboires de Perceval révèlent souvent le pire chez Arthur, l'impatience et l'exaspération, par exemple. Toutefois, leur relation évolue en mentorat, puisque le roi, malgré tout, veut que Perceval réussisse.

L'affection qu'Arthur porte à Perceval tient du fait que ce dernier est le chevalier le plus représentatif du nouveau principe d'égalité des chances que le roi voulait instaurer :

ARTHUR — Non, il faudrait trouver un moyen pour faire une place à ceux qui sont motivés, à ceux qui ont du courage, même si c'est des bouseux. Trouver un moyen pour que tout le monde ait la chance de prouver sa valeur. Si c'est pour que le pouvoir, ce soit les mêmes magouilles qu'ici, ça sert à rien. Là-bas, vous me dites qu'il y a une épée dans un rocher, et tout le monde a le droit d'essayer de la retirer. Ben voilà, c'est de ça qu'il faut s'inspirer : faut que tout le monde ait le droit d'essayer⁴⁴.

C'est l'espoir de voir quelqu'un essayer, puis réussir envers et contre tous qu'Arthur voit en Perceval, malgré tous les défauts de celui-ci, et qu'il aimerait étendre à Kaamelott. De plus, Astier a composé Perceval selon l'idée qu'il se fait de sa personnalité : « [...] je l'écris pas comme un débile, je l'écris comme un enfant [...] »⁴⁵. Ainsi, malgré l'exaspération, Perceval peut susciter de la tendresse, justement à cause de son inexpérience et de sa naïveté enfantine.

⁴³ Marie-Claire Kerbrat, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, op. cit., p. 66.

⁴⁴ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Praeceptores* », *Kaamelott* - Livre VI, op. cit., scène 4.

⁴⁵ « Interview d'Alexandre Astier : "Mon personnage préféré ? Perceval !" », *Astier & Co.*, en ligne, <<http://astierandco.fr/tag/Louis%20de%20Fun%C3%A8s>>, consulté le 3 janvier 2014.

Perceval ne donne pas l'impression d'être un chevalier et il ne semble pas toujours saisir toute la portée de ce titre officiel. Il s'émerveille chaque fois qu'il participe à une activité chevaleresque, comme s'il jouait à faire semblant d'être un chevalier : « PERCEVAL – On dirait des chevaliers en mission! /ARTHUR – Ouais... on est en mission⁴⁶... » Le sentiment de Perceval est exacerbé par le fait qu'il n'a jamais été adoubé, ce à quoi Arthur remédie si vite pour réparer la bévue⁴⁷ que Perceval considère que son adoubement rapide n'en est pas un vrai.

Dès lors, Perceval fait souvent des demandes à Arthur qui placent ce dernier en position de mentor, voire de père : que ce soit par des conseils quant à l'art du combat, aux tactiques militaires de messenger et de pisteur, à la rhétorique ou à l'art d'aimer, Arthur tente toujours d'améliorer la formation de Perceval, à qui même le sens des mots peut échapper.

L'incompréhension de Perceval quant à la quête du Graal et à l'idéal chevaleresque fait de lui un objet de dérision : les chevaliers plus alertes, tels que Lancelot et Léodagan, ridiculisent Perceval tandis qu'Arthur lui fait rarement confiance à cause de toutes les bêtises qu'il commet. Il s'en rend parfois compte et s'en plaint à Arthur avec des répliques cocasses, faites de phrases mal construites pour la syntaxe et le lexique, qui souvent n'expliquent pas très bien sa frustration et causent des quiproquos qui, au bout du compte, l'empêchent de se faire comprendre. Par exemple : « Je vous disais que j'étais victime des colifichets et qu'il faudrait qu'on commence à me considérer en tant que tel⁴⁸. »

Nous voilà donc bien loin dans *Kaamelott* de l'idéalisation de Perceval. Néanmoins, il a parfois le don d'agréablement surprendre Arthur. Ainsi, il a un don pour les mathématiques qui lui permet de savoir de combien de blocs de pierre est formé le château, au bloc près. Aussi, Perceval adore discuter avec Arthur et il amène parfois à la conversation des réflexions qui ont de la profondeur, par exemple lorsqu'il semble pêcher, mais qu'il ne fait que tenir une canne à pêche, un caillou au bout du fil, disant que cela l'aide à réfléchir :

⁴⁶ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Les pisteurs », *Kaamelott - Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

⁴⁷ Alexandre Astier, « L'adoubement », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, première partie. op. cit.*, p. 253 à 258.

⁴⁸ Alexandre Astier, « Tel un chevalier », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, deuxième partie. op. cit.*, p. 231.

PERCEVAL — Moi la canne, ça m'aide. Je visualise le caillou dans l'eau. J'ai l'impression de faire partie d'un tout. Moi, le caillou, le fil, le lac, le ciel. C'est entier, vous comprenez, c'est bien fini. C'est pour ça moi je me dis que c'est dans ces moments-là qu'on peut comprendre des trucs.

[...]

PERCEVAL — Ah! Ça y est! Je viens de comprendre à quoi ça sert la canne.

ARTHUR — Ben soyez gentil d'éclairer ma lanterne parce que pour moi je vous avoue que quand même ça reste assez flou.

PERCEVAL — En fait ça sert à rien. Du coup, ça nous renvoie à notre propre utilité. L'homme face à l'absurde⁴⁹.

Ainsi, à travers les moments d'illumination de Perceval, Arthur comprend que son vassal est parfois capable de mieux, malgré ses bêtises, et qu'il ne gratifie pas toujours les bons coups de son chevalier.

Enfin, Perceval respecte une des vertus les plus importantes d'un chevalier, soit d'être fidèle inconditionnellement à Arthur, comme dans l'extrait qui suit, où il proteste, fâché que son coéquipier Karadoc veuille tenter de retirer l'épée du rocher. Il explique sa colère ainsi à Arthur : « Mais je m'en fous, y a un roi qui s'appelle Arthur, c'est tout! On laisse les épées tranquilles⁵⁰! » Perceval considère que de tenter de retirer l'épée du rocher est une trahison, et il refuse d'y participer, même si Arthur l'a replantée pour que tout le monde puisse essayer, car tel est le principe d'égalité des chances sur lequel Arthur a voulu établir les chevaliers de la Table Ronde. Pour Perceval, Arthur fait figure de père, de mentor, et à ce titre, c'est le seul qui soit capable de tirer le meilleur de son vassal, qui est aussi marqué de l'aura divine d' élu et qui n'arrive pas à croire qu'il est un chevalier au même titre qu'Arthur.

Si les relations d'Arthur avec ces deux chevaliers, Lancelot et Perceval, dévoilent les vertus de l'idéal chevaleresque et ses aléas, il faut étudier la relation d'Arthur avec Guenièvre afin de comprendre la réactualisation de l'idéal courtois dans *Kaamelott*.

⁴⁹ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « L'inspiration », *Kaamelott - Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

⁵⁰ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Vae Soli!* », *Kaamelott - Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2008, scène 6.

3.3. La notion d'idéal courtois : évolution de la relation conjugale entre la reine Guenièvre et le roi Arthur des sources médiévales à *Kaamelott*

Dans les romans médiévaux arthuriens plus tardifs, la courtoisie apparaît comme un art de vivre et une doctrine d'amour qui se superpose à l'idéal chevaleresque déjà développé. C'est d'ailleurs les différentes facettes de la courtoisie que Chrétien de Troyes dépeint dans ses cinq romans. Ce n'est cependant qu'avec *Lancelot ou le chevalier de la charrette* qu'il représente l'idéal courtois dans une situation de relation adultérine et secrète selon le schéma courtois primitif.

3.3.1. Influence des relations adultérines d'Arthur sur sa relation amoureuse avec Guenièvre d'après les sources médiévales

3.3.1.1. Les différentes épouses d'Arthur

La doxa arthurienne confère normalement une seule épouse à Arthur, soit Guenièvre. Cependant, Malory lui a donné une première épouse qui a été si discrète qu'elle serait passée inaperçue ensuite dans les sources subséquentes. Léonora est la seule épouse qui ait donné des fils à Arthur, tous deux morts jeunes au combat. Cette épouse est bretonne, et elle meurt dans des circonstances inconnues⁵¹. Ainsi, Arthur aurait ensuite pris Guenièvre comme seconde épouse, ce qui serait confirmé par une découverte que des moines ont faite à Glastonbury en 1191. Ce serait en fait la tombe d'Arthur, sur laquelle il était inscrit : « *Ici gît, enterré, le fameux roi Arthur/Dans l'île d'Avalon* (Glastonbury était nommée Avalon : "l'île aux Pommes" au bas Moyen Âge)/*Avec Wennevria* (Guenièvre), *sa seconde épouse*⁵². » Cette tombe, véritable ou non, entretient la légende tout en confirmant qu'Arthur aurait eu deux épouses.

3.3.1.2. Guenièvre et sa relation conjugale avec Arthur

3.3.1.2.1. L'absence d'héritier du trône

Selon certaines sources, Arthur aurait eu des enfants, par exemple chez Malory, selon d'autres, non. C'est probablement l'élément qui varie le plus selon les versions et à propos

⁵¹ Pour une explication plus approfondie de différentes Guenièvre et épouses d'Arthur, voir Marcel Brasseur, *Les femmes dans la légende du roi Arthur*, Paris, Éditions Errance, 2003, p. 55-56.

⁵² *Ibid.*, p. 56.

duquel les différents auteurs de la matière arthurienne ont le plus de flexibilité. Cependant, il est en général reconnu que le couple d'Arthur et de Guenièvre n'a aucun héritier légitime.

3.3.1.2.2. Le mariage de Guenièvre à Arthur

C'est chez Geoffroy de Monmouth que l'on trouve les noces d'Arthur et de Guenièvre pour la première fois, mariage qui est expliqué, en partie, par l'intérêt que le roi porte à la demoiselle et, en partie, par l'intérêt politique de cette union. Dans cette version du mythe, la Table Ronde existe depuis l'époque d'Uther Pendragon et est conservée chez Léodagrance. Ainsi, les liens entre le roi de Carmélide, un royaume d'Écosse, et Arthur, son suzerain, se solidifient par le mariage et permettent à Arthur de récupérer l'importante Table Ronde.

3.3.1.3. L'amour courtois de Guenièvre et de Lancelot face à Arthur, mari de Guenièvre et seigneur de Lancelot

Dans les sources médiévales arthuriennes, Arthur n'est jamais impliqué dans un récit de *fin'amor*, sauf indirectement puisqu'il est marié à Guenièvre, qui finit par le tromper. S'il contribue à la courtoisie comme art de vivre, il ne contribue cependant pas à son autre versant, qui est l'art d'aimer ou *fin'amor*. Quant à Guenièvre, c'est dans le roman *Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette* de Chrétien de Troyes que sa liaison courtoise avec Lancelot est racontée pour la première fois.

Cependant, dans le *Lancelot* du cycle *Lancelot-Graal* (1225-1230), le roi n'est plus seulement une victime de l'adultère de Guenièvre et de Lancelot, mais se rend lui-même aussi coupable : « [...] au moment où [...] Lancelot est pour la première fois reçu dans le lit de la reine, le roi Arthur, qui est tombé amoureux d'une enchantresse saxonne très mal intentionnée, la belle Gamille, a lui-même rompu le lien conjugal en s'adonnant à l'adultère⁵³ ». Cet égarement du roi prouve qu'il n'est pas parfait, et son geste semble légitimer la relation de son chevalier et de la reine. Toutefois, cet accroc à la doxa reste unique dans les sources.

⁵³ Anne Berthelot, *Le roman courtois, une introduction*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 15.

3.3.2. Réécriture de la relation conjugale entre Guenièvre et Arthur dans *Kaamelott*

3.3.2.1. Invention du premier mariage d'Arthur à Aconia

Dans le Livre VI, Arthur, sur le point de partir en Bretagne sur l'ordre de l'empereur de Rome et d'un de ses sénateurs, s'éprend d'Aconia, la tutrice qui lui a appris les bases académiques qui lui sont nécessaires. Il l'épouse par amour, bien que ce mariage ne puisse pas être légitime : Aconia est déjà mariée à Manius Macrimus Firmus, le *dux totius Britanniae* qu'Arthur remplacera en Bretagne. Aconia est définitivement loin de Léonora, surtout que cette dernière n'est pas romaine, ce qui ferait d'Aconia une innovation d'Astier, car ni les sources ni les dictionnaires de personnages arthuriens consultés n'indiquent son existence.

Arthur ne se formalise pas de l'éventualité où il aura officiellement deux épouses. Bien entendu, le mariage avec Aconia Minor, son institutrice, doit rester secret, mais son amour pour Aconia est si fort que plus rien ne lui importe que de l'épouser, même s'il sait qu'il devra s'unir publiquement à Guenièvre, fille de Léodagan, afin de sceller l'alliance entre tous les chefs bretons. De plus, étant retourné à Rome avec l'idée de ramener Aconia en Bretagne avec lui, Arthur constate avec surprise qu'il doit s'en séparer, car elle rentre en Macédoine avec Manius.

Malgré son absence auprès d'Arthur, quinze ans plus tard, elle continue de lui imposer sa volonté par un serment qu'elle lui a fait prononcer à Rome avant qu'il ne parte, rappelant la supériorité à Rome de l'*uxor* sur les autres femmes :

ACONIA — [...] Il faudra que tu me fasses une promesse.

ARTHUR — J vous écoute.

ACONIA — Des maîtresses, tu peux en avoir tant que tu veux, ça m'est égal, mais s'il y a un mariage, je veux que tu me promettes de ne jamais le consommer.

ARTHUR — Jamais le consommer?

ACONIA — Tu ne coucheras pas avec ta femme.

ARTHUR — Ah euh, pfff, non mais oui, d'accord.

ACONIA — Jamais!

ARTHUR — Jamais.

ACONIA — Serment?

ARTHUR — Serment⁵⁴.

⁵⁴ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Nuptiae* », *Kaamelott* - Livre VI, op. cit., scène 6.

Lorsqu'il revoit Aconia une dernière fois, accompagnée de Manius, Arthur n'est même pas libéré de son serment. Cette promesse qu'il accepte, probablement parce qu'il n'a pas l'intention d'aimer son épouse bretonne, semble être la source de la relation amour-haine entre Guenièvre et Arthur, ce qui laisse supposer qu'autrement, Arthur agirait bien différemment envers Guenièvre.

3.3.2.2. Guenièvre dans sa relation amour-haine avec Arthur

Le deuxième mariage d'Arthur est purement diplomatique, tout comme chez Geoffroy de Monmouth. Ce mariage doit assurer l'alliance des rois du royaume de Llogres sous la gouvernance du roi Arthur.

Astier conforte l'idée de l'absence d'héritier dans son œuvre en la transformant en l'un des sujets de conversation les plus brûlants qui circulent à Kaamelott. Les parents du roi et de la reine rappellent constamment à tous l'impératif pour le trône d'avoir un héritier : « Un Royaume sans héritier, c'est la porte ouverte aux fratricides et aux assassinats de couloir⁵⁵. » L'inexistence d'un tel enfant s'explique par la promesse d'Arthur à Aconia.

Ainsi, Arthur est pris de malaises chaque fois qu'il est question d'intimité avec Guenièvre, qu'il s'agisse d'un héritier ou simplement de l'affection que la reine aimerait le voir lui porter. De plus, puisque Guenièvre, en cherchant toujours à se rapprocher du roi, ne réussit qu'à le mettre hors de ses gonds, les querelles entre les deux sont fréquentes. On entend d'ailleurs son dépit amoureux dans cette répartie : « Et quand je vous regarde et que je vois comment vous me traitez, je me dis que j'aurais meilleur compte d'aller d'ici jusqu'à Rome à pied pour chercher [de la pâte d'amande] parce que c'est finalement la meilleure chose qui me soit arrivée⁵⁶ ! » Dans cette relation, la reine se sent constamment rejetée, elle, qui tente de se dévouer pour son mari qu'elle aime, commence à croire qu'il la prend pour une idiote.

Pourtant, Astier a tout de même inclus quelques rares moments de tendresse entre les deux époux. Par exemple, une chanson chantée en chœur, deux baisers donnés alors

⁵⁵ Alexandre Astier, « La potion de fécondité », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, première partie*, op. cit., p. 153.

⁵⁶ Alexandre Astier, « La pâte d'amande », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 237.

qu'Arthur est sous l'influence d'une potion de larmes, ainsi que deux moments-clés. Le premier est celui où Arthur, voulant reprendre Guenièvre à Lancelot pour contenter les dieux, la retrouve attachée à son lit dans le campement du chevalier, et où la tendresse se comprend à travers les non-dits des expressions faciales des acteurs, ce que les deux dernières didascalies de l'extrait suivant évoquent :

GUENIÈVRE — J'ai l'air d'une idiote, pas vrai?

ARTHUR *fait non de la tête.*

GUENIÈVRE — Mais si, j'ai l'air d'une idiote. Je vous quitte pour être libre, et vous me retrouvez ficelée comme un rôti. Avouez que vous avez envie de rire.

ARTHUR (*sincère*) — Mais non.

GUENIÈVRE — Et on peut savoir ce que vous allez faire de moi?

ARTHUR — Sais pas. Reine de Bretagne, si ça vous tente.

GUENIÈVRE — Vous voulez dire comme avant?

ARTHUR — Ah ben j'sais ben, c'est pas reluisant. Attention, je m'en voudrais de vous arracher à une vie de rêve. C'est vous qui me dites.

GUENIÈVRE — Disons que tout ne s'est pas passé exactement comme je l'espérais.

ARTHUR — Vous m'en voyez navré. Bon allez, venez.

GUENIÈVRE *pose sa main sur la joue d'Arthur et le regarde dans les yeux.*

GUENIÈVRE — Vous allez pas le regretter?

ARTHUR — Je regrette déjà!

GUENIÈVRE *et Arthur se sourient*⁵⁷.

Le deuxième moment-clé crucial est celui où Arthur se rend compte, dépité, que Guenièvre tient à lui et qu'elle tente de lui remonter le moral au retour de sa quête d'une descendance dont il est revenu complètement désemparé et sans enfants :

GUENIÈVRE — Bon, eh bien maintenant, il faut arrêter de penser, tout court.

ARTHUR — Arrêter de penser...

GUENIÈVRE — Exactement, au moins le temps du bain. De toute façon, vous allez pas régler le problème dans le bain. Alors vous fermez les yeux, et vous faites le vide. [...]

ARTHUR — Vous vous êtes toujours occupé de moi comme ça, ou c'est récent?

GUENIÈVRE — Ben disons que c'est plus facile de s'occuper de vous quand vous êtes au trente-sixième dessous. Vous êtes un peu plus accessible.

ARTHUR — Je suis au trente-sixième dessous, là.

GUENIÈVRE — Ben, disons que vous seriez en droit de l'être.

ARTHUR — C'est déjà ça⁵⁸.

De cet extrait se dégage une ironie entre le conseil de Guenièvre de « faire le vide » et le fait

⁵⁷ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Le sauvetage », *Kaamelott - Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

⁵⁸ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Le garçon qui criait au loup », *Kaamelott - Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2008, scène 7.

qu'en s'ouvrant les veines, Arthur tente de se suicider en se vidant de son sang, ce qui donne à Guenièvre un sentiment injuste de culpabilité.

Arthur ne veut pas montrer de l'affection à Guenièvre de crainte de ne pas respecter son serment fait à Aconia; aussi, il fait tout pour ne pas l'apprécier, pour lui trouver des défauts. Toutefois, il semble savoir, au fond de lui, que Guenièvre n'est pas coupable de sa situation, et que malgré sa fuite chez Lancelot, elle lui est loyale et qu'elle ne mérite pas d'être traitée avec aussi peu d'égards. D'ailleurs, lorsqu'il la revoit après sa tentative de suicide, il semble regretter de ne pas avoir été franc avec elle, de lui avoir caché ce premier mariage qu'il lui dévoile enfin.

En résumé, dans *Kaamelott*, les rôles sont renversés : contrairement aux sources, c'est ici Guenièvre qui aime Arthur malgré tous ses défauts et ses conquêtes extraconjugales, et qui cherche désespérément à obtenir en retour un peu de cet amour sous forme de guerdons (ou récompenses d'amour) comme on les nommait au Moyen Âge.

3.3.2.3. Multiplication des maîtresses d'Arthur

Ainsi, le roi assouvit son appétit sexuel avec plusieurs maîtresses, ce à quoi Aconia l'a par ailleurs autorisé. La plupart de ces maîtresses sont reconnues officiellement comme maîtresses et habitent au château. Cela ne semble choquer que le répurateur, qui tente, dans le livre I, de faire signer une nouvelle loi au roi interdisant la polygamie, ce que le roi refuse. Ainsi, en dehors des règles du code courtois, Arthur multiplie les conquêtes, ce qui est tout à fait nouveau, même en comparaison d'adaptations littéraires et cinématographiques modernes, où Arthur reste normalement fidèle à Guenièvre (qui le lui est d'ailleurs elle aussi)⁵⁹.

Par ailleurs, lorsque Karadoc prend la régence du royaume dans le livre V, l'ancienne maîtresse d'Arthur, Aelis, devient sa maîtresse. Celle-ci explique à Karadoc qu'Arthur adoptait la bonne attitude avec les femmes : « Je vous signale, Arthur, il était courtois avec

⁵⁹ Voir à ce sujet les cinq romans du *Cycle de Pendragon*, la série de bandes dessinées françaises *Arthur* et le film *King Arthur*.

les filles⁶⁰. » Ainsi, la notion de courtoisie qui sied le mieux au roi Arthur d'Astier est en fait la galanterie telle qu'elle existe depuis le XIX^e siècle, soit la politesse, les bonnes manières : Arthur se comporte pour ainsi dire en *gentleman* avec les femmes qu'il courtise. La courtoisie, dans *Kaamelott*, s'est métamorphosée en une version moderne et libre des règles édictées depuis les traités de courtoisie comme celui d'André le Chapelain.

3.3.2.4. L'échange d'épouses entre Arthur et Karadoc et les nouvelles règles amoureuses

La relation amoureuse la plus houleuse de *Kaamelott* reste pourtant celle que le roi entretient dans les livres III et IV, alors qu'il oublie le code même des chevaliers en convoitant la femme d'un autre, en l'occurrence Mevanwi, l'épouse de Karadoc. C'est le début de cette relation, qui n'existe pas dans les sources médiévales, qui fait le plus écho au *Traité de l'amour courtois* d'André le Chapelain, qui est la somme de cet art d'aimer⁶¹. En effet, Mevanwi présente la caractéristique d'être déjà mariée au chevalier Karadoc. Arthur aussi est marié, et sa position dans la hiérarchie de la noblesse est supérieur à celui de la dame, contrairement au code médiéval où la dame mariée aime un *joven* de la cour. Si le roi fait ce qui lui plaît avec ses maîtresses et à la connaissance de tous, Mevanwi et lui doivent garder leur liaison secrète, car : « Qui convoite la femme du chevalier, le mari doit tuer⁶². » La loi de *Kaamelott* est stricte à ce sujet et n'a plus rien à voir avec le *senhal*, le nom secret de la courtoisie médiévale.

Leur relation commence un matin où Mevanwi, pressée de prendre un bain, constate que le roi Arthur y est endormi. Sans broncher, Mevanwi entre dans la baignoire et se lave; Arthur se réveille, stupéfait de se trouver devant la dame nue, qui s'en va aussitôt. Cette scène est l'une des trois qui font écho à l'*assag*, l'épreuve ultime de l'amour *purus* qui, dans

⁶⁰ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Le garçon qui criait au loup », *Kaamelott – Livre V*, *op. cit.*, scène 3.

⁶¹ André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Librairie Klincksieck, 2002, p. 182-183.

⁶² Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Le Duel 2^e partie », *Kaamelott – Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

les sources médiévales, consistait en une nuit complètement chaste entre les deux amants qui étaient séparés par une épée placée entre eux sur le lit.

Les deux autres scènes qui évoquent ce moment corrompent ce motif pur. Dans le Livre IV, Mevanwi et Arthur réunis dans le lit du roi se questionnent à savoir s'ils devraient passer à l'amour *mixtus*, transgressant ainsi la pureté de leur amour, et la dague, plutôt que d'être le symbole de cette pureté, devient un jouet sexuel avec lequel Mevanwi veut qu'Arthur fasse semblant de la menacer⁶³. La deuxième scène montre Arthur qui revient de mission et qui, en l'absence spontanée de Karadoc, entre dans la chambre pour saluer Mevanwi, mais oublie sa hache dans le lit⁶⁴. À son retour, Karadoc trouve la hache, et Mevanwi lui dit comment elle s'est retrouvée là. Dans les deux cas, l'arme dans le lit n'est pas le symbole de la pureté des amants, mais plutôt la preuve de leur faute.

La relation est interdite selon le code des chevaliers dans *Kaamelott* et sa découverte par Guenièvre cause son départ (v. point 3.3.3.2. *infra*). Astier innove alors en intégrant une nouvelle coutume dans les registres de lois qui légitimerait la relation d'Arthur et de Mevanwi : « Selon la coutume du pays de Vannes, j'ai l'insigne honneur de vous proposer, en gage de fraternité, d'estime et de reconnaissance, l'échange solennel de nos épouses respectives⁶⁵. » Dès lors vécue publiquement, cette histoire d'amour ne respecte plus le code de l'amour courtois, puisque le roi et Mevanwi sont officieusement mariés et qu'ils consomment cette union sans retenue, ce que la Dame du Lac tente d'empêcher en avertissant le roi⁶⁶. Arthur finit par admettre que cette histoire, malgré son amour sincère pour Mevanwi, était un exutoire lui permettant de fuir ses responsabilités. Il quitte donc la dame⁶⁷, ce qui ne

⁶³ Voir Alexandre Astier, « La faute 1^{re} partie », *Kaamelott – Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

⁶⁴ Voir Alexandre Astier, « Duel 1^{re} partie », *Kaamelott – Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

⁶⁵ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Le Duel 2^e partie », *Kaamelott – Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

⁶⁶ En effet, cette liaison ne plaît pas aux dieux, qui la considèrent comme l'ultime faute qui s'ajoute au manque de foi d'Arthur en la volonté des dieux.

⁶⁷ Cette séparation déclenche chez Mevanwi un désir de vengeance envers Guenièvre et Arthur. Dans le Livre V, elle prend des cours de magie auprès du deuxième druide de *Kaamelott*, Élias, pour

fait que précipiter sa chute dans la dépression, qui est l'amplification des sentiments de mélancolie et de tristesse qui s'emparent d'Arthur dans les sources médiévales.

Astier prend donc un concept médiéval avec des règles précises et construit des éléments narratifs complètement recodifiés, mêlant chez Arthur le non-respect du caractère sacré du mariage au Moyen Âge, la réinterprétation des règles de l'amour courtois, qui ne respectent plus le schéma primitif d'un *joven* qui aime l'épouse d'un *senior*, et un code amoureux plus moderne des couples échangistes!

3.3.3. Réécriture de la notion d'idéal courtois en triangle amoureux entre Arthur, Guenièvre et Lancelot dans *Kaamelott*

3.3.3.1. L'amour secret de Lancelot pour Guenièvre

Lancelot rencontre Guenièvre lors de son mariage au roi, dans le Livre VI, et en tombe amoureux fou dès le premier échange de regards. Dès le livre I, Astier fait allusion à cet amour secret par des clins d'œil, sources de comédie, qui prouvent que Lancelot, malgré sa loyauté envers le roi, ne peut s'empêcher d'aimer la reine. Par exemple, l'épisode « Le secret de Lancelot » montre le chevalier qui se porte volontaire, mine de rien, pour veiller sur la reine en l'absence du roi qui, ironiquement, cherche pour cela un chevalier de confiance. Aussi, dans l'épisode « Polymorphie », où il est question de la conception d'Arthur, on voit Lancelot qui commande à Merlin sa fameuse potion de polymorphie « pour séduire une dame⁶⁸ ». Lancelot s'arrange souvent pour discuter avec la reine, ce qui éveille des rumeurs qu'Arthur révèle à son vassal pour que celui-ci reste discret lorsqu'il va la voir. Cet avertissement est cocasse, car de telles rumeurs devraient plutôt alerter le roi quant aux intentions de Lancelot. Le chevalier ne fait part de son secret qu'à Bohort, son cousin, à qui il demande de porter le message de son amour qui, après quinze ans, lui pèse lourd. On notera au passage que ces quinze années sont aussi une exagération par rapport à la durée de l'attente que les dames du Moyen Âge imposent à leurs serviteurs d'amour pour éprouver la

arriver à ses fins. Grâce à ses nouveaux pouvoirs, elle manigance pour que Karadoc prenne la régence du royaume, ce qui connote son avidité du pouvoir et rappelle l'enchanteuse Gamille du *Lancelot-Graal* qui elle, par sa magie, tente d'ensorceler Arthur.

⁶⁸ Alexandre Astier, « Polymorphie », *Kaamelott Livre I : Texte intégral, deuxième partie*, op. cit., p. 188.

sincérité de leur amour.

3.3.3.2. Guenièvre et la promesse d'une relation courtoise avec Lancelot

Dans *Kaamelott*, la naïve Guenièvre ne se rend pas compte de la passion de Lancelot pour elle. Ce n'est que dans le Livre III que Bohort, avec qui Lancelot a partagé son secret, est investi de la mission de révéler cet amour à la reine. Il vient à Guenièvre au moment où, coïncidence, Arthur a encore fait les frais des erreurs de Merlin. Il est donc invisible lorsque Bohort prend Guenièvre à part dans un boudoir et entend le message qui le met en colère : « Une chaise se renverse, des bruits de pas, la porte s'ouvre et se referme violemment⁶⁹. » Malgré le peu d'égards qu'Arthur porte à Guenièvre, cette nouvelle porte atteinte à son honneur. En contrepartie, la reine ne fera rien du message de Lancelot, jusqu'à ce qu'elle tombe sur Arthur et Mevanwi s'embrassant en secret (v. point 3.3.2.4. *supra*). L'infinie patience de Guenièvre s'effondre alors qu'elle s'adresse à son époux : « La femme d'un chevalier... La faute suprême... Vous me noyez dans la honte⁷⁰... ». C'est l'élément déclencheur qui justifie aux yeux de la reine sa relation extraconjugale avec Lancelot. Cet affront est de trop pour Guenièvre : habituée, mais exaspérée de l'indifférence d'Arthur envers elle, la reine perd de surcroît son estime en la valeur de héros courtois de son époux, car il se déshonore en enfreignant le code des chevaliers et jette du coup le déshonneur sur elle aussi. Elle décide donc de rejoindre Lancelot dans la forêt⁷¹, nourrissant l'espoir que sa fuite lui donnera l'affection et le respect que le message reçu de Bohort lui a fait miroiter et qu'elle a toujours recherchés en vain chez Arthur.

3.3.3.3. La relation courtoise entre Guenièvre et Lancelot qui tourne à l'aberration

L'espoir de Guenièvre que tout ira mieux avec Lancelot est pourtant tout aussi vain, puisque Lancelot ne sait pas comment lui offrir cette affection, sans compter qu'il est

⁶⁹ Alexandre Astier, « Hollow Man », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, op. cit., p. 468.

⁷⁰ Alexandre Astier, « La dispute, 2^e partie », *Kaamelott Livre III : Texte intégral*, op. cit., p. 478

⁷¹ Cet événement rapproche le rôle de Mevanwi, dans la trame narrative de *Kaamelott*, de celui de la fameuse Gamlle, l'enchanteuse qui fait succomber Arthur à ses charmes dans le *Lancelot-Graal*, ce qui justifie là aussi l'infidélité de Guenièvre.

excessivement possessif.

Le fait qu'une fois réunis, Guenièvre et Lancelot ne sachent pas comment consommer leur union rappelle encore l'*assag*. Seulement, le symbole que l'épée représente est éliminé pour laisser la place à des considérations tout à fait terre à terre. Lancelot étant puceau et Guenièvre étant vierge, aucun des deux ne sait comment faire, et Lancelot refuse de demander conseil à ses hommes de peur que son image en soit ternie.

Aussi, contrairement à la tradition courtoise qui fait que la dame exige des prouesses chevaleresques de son amant pour prouver son amour, Guenièvre désapprouve les prétentions de Lancelot à la quête du Graal. Pour elle, cette quête n'a fait qu'éloigner Arthur d'elle, et elle craint qu'il arrive de même à Lancelot :

GUENIÈVRE — [...] Vous travaillez tout le temps, vous avez vos soucis, mais je vous reproche rien, hein! Mais je connais la rengaine hein, croyez-moi. La dernière fois que j'étais avec quelqu'un qui travaillait tout le temps, je lui ai dit : « Je vous reproche rien » deux cents fois, et la deux cent unième je me suis tirée⁷²!

Guenièvre voit ainsi se répéter le même scénario chez Lancelot que chez Arthur. En revanche, les doutes de Guenièvre quant à leur relation poussent Lancelot à des pointes de paranoïa. Ainsi, il a une méthode incongrue, très discutable par ailleurs, pour ne pas perdre sa bien-aimée qui jure avec le *fin'amor* et dont les chevaliers dans les sources n'oseraient pas menacer leur dame :

LANCELOT — Ah oui, mais ça n'arrivera pas ça avec moi!

GUENIÈVRE — Ah tiens, d'où tenez-vous ça?

LANCELOT (*souriant*) — Arthur vous a laissé partir. C'est une faiblesse à laquelle on ne me prendra pas. Je préfère vous tuer de mes mains plutôt que de vous perdre.

GUENIÈVRE (*abasourdie*) — Celle-là, en revanche, on ne me l'avait jamais fait⁷³...

Guenièvre comprend alors qu'elle est prisonnière de la dangereuse jalousie de Lancelot, et que cela ne vaut pas l'amour qu'il dit avoir pour elle. La possibilité qu'elle s'enfuie, désillusionnée de la vie qu'il lui offre, exacerbe sa peur, il préfère donc l'attacher à leur lit lorsqu'il part en mission :

LANCELOT — Croyez-moi, c'est pour votre bien.

GUENIÈVRE (*affichant un air consterné*) — Oh non, mais j'en ai jamais douté...

⁷² Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « La rémanence », *Kaamelott - Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, 2007, 3 min 30.

⁷³ *Ibid.*

LANCELOT — C'est pour vous protéger de la tentation de partir. Je serai de retour de mission dans quatre jours. Alors je laisse quelques hommes au camp afin de veiller sur vous, de vous nourrir et de vous...

GUENIÈVRE — M'emmener pisser vous voulez dire?

LANCELOT — Voilà.

GUENIÈVRE (*ironique*) — Ah, c'est super, ça va être la grande rigolade pendant quatre jours.

LANCELOT : Je vous promets de revenir victorieux, et de vous couvrir de gloire!

GUENIÈVRE : Ah ben, quand j'aurai passé quatre jours au plumard, autant vous dire que j'en aurai besoin, hein⁷⁴!

Au bout du compte, lorsqu'Arthur vient la délivrer, la reine a honte de s'être enfuie de lui, ce qu'Arthur lui pardonne, car il sait qu'elle ne cherchait qu'à être heureuse. Cela met fin à la relation de Lancelot et Guenièvre et, bien que cette dernière soit persuadée que le chevalier errant l'aimait, ce qu'elle ne peut pas jurer d'Arthur, elle sait que, malgré tout, sa vie est plus agréable à *Kaamelott*.

Dans le livre IV, Astier se distancie donc de la tradition de l'amour courtois entre Lancelot et Guenièvre, sans toutefois éliminer le couple de sa trame narrative, et démonte l'idéalisation amoureuse des sources médiévales.

Conclusion

Si Arthur prend le premier rôle dans *Kaamelott*, rôle qu'il avait perdu alors que la littérature courtoise donnait le beau rôle aux Lancelot et Perceval, il reste néanmoins que son entourage a bel et bien une influence sur sa vie, ses décisions et ses émotions. Comme, à première vue, Astier fait ressortir ou aggrave le pire chez chacun de ceux qui côtoient le roi, il faut croire qu'une partie du découragement de ce dernier est dû à son impuissance à maîtriser les actions des autres, alors que c'est sur Arthur que repose ultimement les échecs et les réussites de l'idéal chevaleresque et de l'idéal courtois. Pendant la convalescence qui suit sa tentative de suicide, Arthur fait un rêve qu'il raconte ensuite à Perceval, à la manière d'une anamnèse, et qui explique allégoriquement, avec le fameux Graal, comment ses relations avec son entourage l'ont mené à ce geste :

⁷⁴ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « Double Dragons », *Kaamelott - Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT-Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 3 min 30.

ARTHUR (à Perceval) — [...] Et je fais des rêves... Je vais vous en raconter un. [...] Au bout d'un moment, je me dis merde, c'est le chemin de Kaamelott ici! [...] Le Graal, il est pas à Kaamelott quand même? « Si », il me fait. [...] On continue, on continue, et on arrive devant la porte de ma salle de bain. « Voilà, ouvrez, c'est là derrière. » Et, là derrière, où ça? Dans la salle de bain? « Oui, dans la salle de bain. » [...] Là y a la baignoire, vide, enfin, vide, y a de l'eau, mais y a personne dedans. Et y a du sang partout. Partout, partout, partout. Il me fait : « Voilà, c'est le Graal. » Quoi, quel Graal, la salle de bain? « Non, pas la salle de bain, la baignoire. » La baignoire, c'est le Graal? « Ouais, c'est le récipient qui a reçu le sang du Christ. » [...] Tu te payes ma gueule, que je lui fais. [...] [Il] me dit : « Qu'est-ce que c'est que quelqu'un qui souffre, et qui fait couler son sang par terre pour que tout le monde soit coupable? Tous les suicidés sont le Christ, toutes les baignoires sont le Graal. » Et vous savez qu'on s'est toujours demandé s'il y avait pas une inscription au fond du Graal? Eh bien oui, y en a une. « Allez voir », qu'il me fait. Alors, j'y vais, et au fond de la baignoire, y a marqué (*Arthur fixe la caméra et brise le quatrième mur*) : « Vous m'avez bien cassé les couilles. » (*Silence.*) Et boum! Je me réveille⁷⁵.

Arthur reste incrédule quant à la nature du Graal dans son rêve : ce mythe y est désacralisé par la réunion d'une banale baignoire et de l'aura divine du Christ, deux aspects paradoxaux qui équilibrent le héros kaamelottien. Le Graal est, selon la légende christianisée, le récipient qui a recueilli le sang du Christ, qui s'est sacrifié pour sauver les hommes. Dans ce rêve, l'allégorie sacrée de la finalité de la quête du Graal est tordue et réduite à un geste dérisoire : le sang du suicidé coule par terre, est donc perdu et n'est plus le symbole de ce sacrifice rédempteur. Il devient plutôt le symbole de la punition qu'Arthur a tenté d'infliger à ses proches par son suicide.

Dans *Kaamelott*, Arthur perd l'aide précieuse de Merlin en tant que conseiller, puisque ce dernier devient un magicien de pacotille dont les pouvoirs et les talents sont gênés par l'homme de laboratoire qu'il est devenu. Ainsi, c'est l'empereur de Rome qui prendra le relais en tant que mentor d'Arthur et qui lui fournira non seulement des conseils précieux sur la valeur d'un héros et sa formation, mais aussi l'espoir qu'un héros peut être bon, qualité qui n'est pas innée mais acquise. Pour *Caesar Imperator*, les notions de héros et d'autorité sont liées, car un bon chef est selon lui un héros, et un héros doit, inversement, devenir un bon chef.

En tant que roi, Arthur est le chef d'un groupe de chevaliers unis sous un principe d'égalité, plus précisément d'égalité des chances, qui fait que tous sont capables au moins de

⁷⁵ Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Dies Irae* », *Kaamelott - Livre VI*, op. cit., scène 5.

tenter de prouver qu'ils possèdent les vertus chevaleresques nécessaires. Ces vertus et les obstacles à leur réalisation se trouvent évoqués dans les rapports féodaux que le roi entretient avec Lancelot et Perceval. D'un côté, il y a le bras droit du roi, Lancelot, qui est son fidèle ami, mais qui, à cause de divergences d'opinions profondes entre les deux, choisira l'ambition sur la loyauté, persuadé de ses nombreuses vertus. Non seulement Lancelot devient l'ennemi d'Arthur, mais aussi son propre ennemi, corrompu par Méléagant, qui s'amuse à manipuler tels des pantins les deux amis maintenant divisés. Quant à Perceval, celui dont les défauts sont amplifiés, il ne semble pas pouvoir accomplir quoi que ce soit de bon, mais il possède la vertu capitale de fidélité à son suzerain et ne renonce jamais à cette conviction de devoir le servir coûte que coûte, ce qui attendrit Arthur au point d'accepter ce rôle de mentor, de guide pour Perceval. Ainsi, en Lancelot et Perceval résident le meilleur et le pire de la notion de héros et de l'idéal chevaleresque, ce qui force Arthur à remettre en question sa posture d'autorité.

Enfin, *Kaamelott* est la scène d'un idéal courtois comme art d'aimer qui y est décortiqué, puis remodelé. Du premier mariage d'Arthur à celui avec Guenièvre, des relations extraconjugales à l'adultère, toutes les femmes qui entrent dans sa vie influencent son humeur et sa vie quotidienne, le rendant mélancolique ou joyeux. L'idéal courtois perd toutefois de son lustre car, la plupart du temps, il n'est pas respecté et il est réduit à de la simple galanterie, où l'amant n'a pas à se rendre digne de l'amour de sa dame.

C'est ainsi que, chez Arthur, l'idéal chevaleresque courtois réactualisé est le cœur de l'ascension et de la chute du héros arthurien, car les histoires d'amour du roi s'entremêlent souvent à ses aventures chevaleresques et se nuisent les unes les autres, que ce soit l'amour entre Arthur et Aconia, qui n'aurait pas été possible sans la mise en place de la mission d'Arthur en Bretagne, ou la rébellion de Lancelot, qui n'aurait pas eu le même impact sans l'amour de celui-ci pour Guenièvre.

Les relations sociales imparfaites d'Arthur, roi du royaume de Llogres, viennent donner à la vie quotidienne une forme de réalisme qui complète bien le projet d'Astier tout en complexifiant la notion du héros.

CONCLUSION

Kaamelott, c'est le reflet d'une modernité qui a soif de mythes bien de son temps, à travers la réécriture d'un des légendes européennes les plus vivantes du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui. En six saisons de la série télévisée, qui a toute été diffusée entre 2005 et 2009, Astier a réussi à intégrer à l'univers de *Kaamelott* l'étendue de ses connaissances de la doxa arthurienne, mais ne s'est pas cantonné à l'époque médiévale pour sa réécriture des mythes et des héros arthuriens. Ainsi, avec son amalgame de sources arthuriennes et de culture populaire traversant les siècles, il offre une version du mythe qui, par cet éclectisme, semble bel et bien être une œuvre postmoderne, tel que constaté par les études sur *Kaamelott*, dont nous avons fait le bilan critique dans l'introduction. *Kaamelott*, c'est un amalgame des genres de la comédie et du drame, de l'histoire médiévale et de celle du présent, du réalisme historique et de la *fantasy*, dans lequel évolue un héros du V^e siècle qui est réactualisé.

Quel est cet univers kaamelottien dans lequel son héros, le roi Arthur, évolue? Le premier chapitre a montré que cette réécriture de la légende arthurienne médiévale met en place une trame narrative qui joue sur les stéréotypes arthuriens en réduisant leur importance ou en les transformant ou encore qui met de l'avant des éléments du mythe qui ont quelque peu été oubliés, car Astier veut « combattre » les lieux communs et les clichés de la légende et du Moyen Âge. Les premiers éléments, tels que la conception d'Arthur par Uther et Ygerne, sa naissance et sa jeunesse, la quête du Graal, la Table Ronde, respectent le schéma de base des sources médiévales. De plus, *Kaamelott* opère plusieurs transformations de la légende : par exemple, le syncrétisme entre les polythéismes païens, notamment le culte romain à Mercure et le paganisme celtique qui fusionnent avec le monothéisme chrétien; le changement des détails biographiques de la jeunesse de Perceval; enfin, l'élimination de l'un des éléments les plus importants dans l'histoire de Merlin, soit la prophétie des deux dragons qu'il dévoile à Vortigern et qui prédit la chute de ce dernier. Ces choix narratifs qui se complètent, qui se contredisent ou encore qui se répondent seraient justifiés par la multiplication des points de vue, ce qui nous a amenée à analyser comment la voix narrative transmet les héritages des sources. Il en ressort que la mise par écrit du récit des chevaliers de

la Table Ronde par le Père Blaise multiplie les points de vue, notamment parce que chaque chevalier conte son récit comme il le veut, souvent en l'altérant pour masquer ses défauts et ses erreurs. En ayant pour but de recréer de toutes pièces la légende d'Arthur et des Chevaliers de la Table Ronde, le récit ainsi recueilli adopte de nombreux points de vue possibles sur la vraie version de ce mythe qui s'additionnent à la version plus réaliste du quotidien des chevaliers, qui fournit la principale trame narrative de *Kaamelott*. Il ne faut pas oublier qu'en parallèle, les allusions analeptiques permettent de reconnaître les éléments narratifs épiques de la légende arthurienne qui ne sont pas mis en scène comme tels dans la série, par exemple, la naissance de Merlin, l'éducation de Lancelot par Viviane et celle d'Arthur par Anton. La polyphonie des voix narratives comme la réécriture des motifs du récit s'accordent ainsi à la notion de palimpseste de Genette et servent autant à refléter le Moyen Âge qu'à faire ressortir les influences du XXI^e siècle sur *Kaamelott*.

Cette intégration des influences chez Astier est la source de plusieurs approches à première vue paradoxales. D'abord, *Kaamelott* relègue à l'arrière-plan du récit la Grande Histoire et laisse la place à l'histoire du quotidien, qui donne une apparence d'historicité où, si l'on se fie aux études de Bozonnet, nos chevaliers sont devenus les héros du quotidien. Par cette mise en scène du quotidien, la série désacralise le mythe arthurien et utilise la comédie en s'inspirant de Louis de Funès. Si l'on se fie à Genette, la série n'est pas qu'une parodie, comme l'était le film des Monty Python, mais aussi, un mélange entre celle-ci et le travestissement burlesque, car elle applique tantôt un texte noble à une action vulgaire, qui est le propre de la parodie, et tantôt met en style vulgaire un mythe noble, ce qui caractérise le travestissement burlesque¹ (comme illustré par l'exemple cité au point 1.2.2.). De plus, dans *Kaamelott*, il y a la notion d'antiroman, selon laquelle les personnages s'identifient à la figure du chevalier alors que le spectateur sait que cette identité est réduite à des lambeaux de gloire passée. Nous avons ainsi démontré que *Kaamelott* présente l'envers d'une médaille, la comédie, avant de pouvoir s'attarder à son autre côté, le drame. Pour alimenter autant ces deux facettes de l'expérience humaine, Astier commet des anachronismes volontaires en ce qui concerne le langage et les costumes. En même temps, ces anachronismes langagiers et

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 193.

ceux faits dans les costumes des acteurs rendent la série plus accessible aux spectateurs, qui se reconnaissent dans ce langage et la facture visuelle qui allient la familiarité de notre époque contemporaine et la curiosité pour le Moyen Âge. Ils s'ajoutent aux choix scénaristiques d'Astier, qui sont tout aussi importants dans la construction de la série que les dialogues des personnages.

Ainsi, les interventions d'Astier en tant que scénariste se font à travers des silences, des dialogues suspendus et des didascalies qui sont mis en scène à travers le jeu des acteurs, lesquels sont aussi éloquents que leurs dialogues. Ensuite, nous avons vu comment le découpage du récit permet de s'approcher d'un récit où la comédie burlesque laisse place peu à peu au drame, en même temps que d'influencer l'horizon d'attente du spectateur qui sent le Moyen Âge transparaître dans la présentation architextuelle de « Livres » plutôt que de « saisons ». La modernisation du cycle arthurien et le retour en arrière donnent toute sa contemporanéité à la série et permet à Astier de mettre en place la totalité du récit arthurien qu'il a imaginé.

Par ailleurs, nous avons vu dans le chapitre un qu'Astier a pu reprendre le merveilleux celtique et chrétien qui caractérisait les sources médiévales arthuriennes, par exemple les personnages merveilleux, tels que la Dame du Lac, Morgane et Merlin, à l'aide de la technique de la compensation du réalisme par le merveilleux, et vice versa, telle qu'étudiée par Carasso-Bulow, ce qui nuance l'apport du merveilleux au récit (v. point 1.3.1.). Grâce à la parenté du merveilleux avec le genre moderne de la *fantasy*, Astier a pu augmenter l'apport contemporain à sa série et faire d'un mythe, qui est une création purement médiévale, une œuvre actuelle du XXI^e siècle. La mise en place de la *fantasy* dans *Kaamelott* est complétée par de nombreuses références intertextuelles, dont plusieurs sont issues, elles aussi, de ce genre et qui proviennent de divers médias modernes, dont le cinéma (*Star Wars*, *Stargate*, *Lord of the Rings*), la télévision (*Stargate SG-1*) et les jeux de rôles (*Donjons et Dragons*). Ces références font ressortir des touches comiques dans une œuvre qui, au fil des saisons, devient plus dramatique et qui dans sa facture visuelle englobe tous les épisodes d'une homogénéité propre à bien marier tous les détails paradoxaux qu'Astier a voulu présenter, comme mentionné dans notre premier chapitre. Le genre de la *fantasy* fonctionne parce que

les spectateurs acceptent de croire et de se laisser entraîner dans un environnement familier, mais qui en même temps bouscule la conception qu'ils ont de leur époque.

Les techniques narratives, scénaristiques, génériques et intertextuelles utilisées dans *Kaamelott* accentuent toutes la volonté d'Astier de vouloir mettre en scène la situation où un homme, pourtant en position d'autorité, n'a pas l'autorité morale voulue pour transmettre sa compréhension d'une mission pour laquelle des subordonnés en pleine possession de leurs moyens manquent à l'appel.

Le chapitre un a révélé, de surcroît, que *Kaamelott* est le résultat de l'hybridation d'une base d'histoire médiévale véritable et de la légende littéraire arthurienne, mélange qui interpelle les spectateurs et leur permet une distanciation critique de leur propre époque et de ses valeurs à travers le filtre du Moyen Âge.

Cette oeuvre subsume différentes versions du héros arthurien dans les sources médiévales, en plus d'intégrer une vision plus contemporaine de la notion de héros. Ainsi, dans notre deuxième chapitre, nous avons étudié les sources historiques médiévales de Gildas, de Nennius (*Historia Brittonum*) et de Geoffroy de Monmouth (*Historia Regum Britanniae*) ainsi que leurs pendants littéraires, les contes gallois issus de la culture orale ainsi que le roman *Le Morte d'Arthur* de Thomas Malory. Grâce à ces œuvres, nous avons montré les différentes facettes de la figure du roi Arthur dans *Kaamelott* en le décortiquant sous les angles de l'autorité et de l'élection, de l'idéal chevaleresque et de l'idéal courtois comme art de vivre. En tant que figure d'autorité et personnage élu par les dieux grâce à l'épée dans le rocher, Arthur est respecté de tous, qui l'acceptent comme chef, et il prouve sa valeur en défendant le royaume de Bretagne, voire en conquérant de nouveaux territoires. Il va pourtant amorcer un changement, celui de sa souveraineté vacillante, en adoptant une posture d'égalité par rapport à ses chevaliers.

Nous avons ainsi étudié, à partir des sources, la grandeur du héros arthurien : sa noblesse est non seulement sociale, mais aussi morale; il incarne la loyauté, la prouesse, la sagesse, la mesure, la justice, la foi, la franchise, l'humilité et, surtout, la largesse; en tant que protecteur de ces valeurs, il est le symbole de l'équilibre collectif, qu'il y participe ou non. Lorsqu'il n'y prend plus part activement, à peu près au moment où la figure du héros arthurien devient courtois et où les sources hagiographiques le désignent comme roi païen et débauché, les

défauts du héros chevaleresque apparaissent. Le personnage guerrier qui accumule les victoires et qui prévaut dans le récit et les sources historiques est devenu un roi vieillissant ou « récréant », impuissant et accablé par les soucis, relégué au titre de personnage secondaire. Ceci s'applique autant à l'idéal chevaleresque qu'à l'idéal courtois comme art de vivre. Arthur n'est plus qu'un pâle symbole de l'archétype du héros chevaleresque, qui dorénavant, dans les sources littéraires courtoises, sera porté par des personnages tels que Lancelot et Perceval. En somme, la figure du roi Arthur dans les sources possède deux facettes opposées qui ne sont pas toujours évoquées explicitement par la doxa arthurienne, montrant que, même dans les sources, les valeurs du héros chez Arthur s'effritent déjà.

À partir de là, nous avons pu établir la métamorphose que le roi subit en reprenant le rôle principal dans *Kaamelott*. Cette nouvelle version d'Arthur comporte un mélange de ses deux aspects opposés dans les sources médiévales et une amplification des défauts et des soucis qu'il éprouvait dans les textes fondateurs. En ce qui concerne sa posture d'autorité et son élection par les dieux, Arthur se rapproche de son aura divine en recevant fréquemment la visite de la Dame du Lac qui vient le conseiller. Il accède aussi au trône de Bretagne, grâce aux Romains qui l'utilisent telle une marionnette en le plaçant à la tête du royaume, puis grâce à l'épée du rocher qui légitime sa prétention au titre de roi. Si la place d'Arthur est la plus importante de la série, elle fait aussi en sorte que le point de vue de ce personnage soit le plus imposant. Lui qui tient à son honneur, au courage et à la largesse dont il sait faire preuve, il attend de son entourage la perfection dont lui-même est incapable. Aussi, la métaphore de l'ours, qui est l'étymologie du nom d'Arthur et donc son emblème, montre que l'animal présente un tempérament et des habitudes qu'Arthur possède aussi. Les étapes de vie de l'ours, soit la vie, l'hibernation et le réveil, ressemblent au quotidien d'Arthur, mais aussi à son autodestruction annoncée et à son retour qu'Astier sous-entend comme triomphal à la fin du livre VI.

Quant à la métamorphose dans *Kaamelott* de l'idéal courtois comme art de vivre, elle ne ménage pas les situations comiques qui remettent en doute le raffinement de la cour d'Arthur, qui reste le centre du royaume comme dans les sources. Étant l'ultime instance, Arthur reçoit toutes les questions, les demandes et les plaintes et se doit de bien représenter le titre qu'il porte, ce qui est fort lourd et fort difficile. Ainsi, la réécriture de l'art de vivre à la cour ne fait

qu'amplifier la mélancolie et le sentiment d'accablement, voire d'abattement chez Arthur. Son sentiment d'impuissance se transforme en une détresse que personne ne voit et qui mène à sa tentative de suicide. Ce qui est insoutenable pour Arthur, c'est que son statut de héros à l'aura divine doit répondre à un impératif d'équilibre crucial. En effet, le héros ne peut jamais être trop humain, car il ne se distinguerait alors pas de la masse, mais il ne peut être trop divin car, aux yeux de ceux qui le glorifient, il deviendrait pour eux impossible d'aspirer à surmonter leurs défauts humains. Dans *Kaamelott*, l'harmonie essentielle entre ce qu'Arthur doit accomplir pour la société et ce qu'il doit traverser pour se découvrir cause une réelle crise identitaire. Bien qu'il tienne plus que tout à l'image idéalisée qui devrait se dégager d'un héros, son attitude en privé et au quotidien dénote une impuissance mélancolique à mener à bien les tâches qui lui ont été dévolues (la création de la Table Ronde, la recherche du Graal, la gouvernance de tous les peuples de Bretagne) et à faire en sorte que ses chevaliers en fassent autant. Au fil des « Livres », il se rend compte qu'un vide identitaire s'est créé en lui parce qu'il a passé trop de temps à s'occuper par automatisme de ses lourdes tâches, sans plus vraiment y croire.

Les innovations d'Astier par rapport aux obstacles qu'Arthur surmonte ou qui l'accablent, ainsi qu'aux nouvelles valeurs qu'il anticipe, montrent la rupture entre l'identité de héros et celle d'Arthur comme individu. Arthur montre ainsi ses qualités et ses défauts lors de son épiphanie héroïque, soit son accession au trône de Bretagne; le peuple est ambivalent à son égard, entre l'émerveillement respectueux qu'il lui porte et son sentiment de ne pas être écouté; l'attitude d'Arthur révèle un caractère hérité des personnages de Louis de Funès, soit le héros méchant et intelligent, entouré d'incapables qui l'empêchent de réussir; Arthur rompt avec son statut d' élu et son autorité en refusant de toucher à nouveau à Excalibur, qu'il a replantée, situation qui, malgré les conséquences malheureuses qui s'ensuivent, présage de sa réconciliation avec ce qu'il est et de son affirmation personnelle en tant que héros. Nul doute que l'humanisation du héros arthurien s'accompagne de valeurs contemporaines à Astier et qui font d'Arthur un personnage en avance de son temps, par moments, un personnage hétérochronique. Aspirant à un monde meilleur, Arthur tente de faire passer ses idées modernes, tels l'anti-esclavagisme, une forme embryonnaire de féminisme et la fin de la peine de mort, qui font de lui un héros auquel le spectateur peut mieux s'identifier. Il n'est

pas infaillible : ses rêves sont brisés, sa dépression est profonde. Il perd foi en sa mission, en son éloquence, il devient « récréant » et il se déshonore en perdant l'estime de lui-même. Force est de reconnaître que son image est moins celle du parfait héros courtois médiéval que retient la doxa que celle des sources médiévales courtoises, où les défauts du roi Arthur apparaissent. De plus, ce personnage est teinté de la figure désenchantée du héros romantique du XIX^e siècle.

Dans *Kaamelott*, le roi Arthur se renouvelle en tant que héros élu et figure d'autorité, comme gardien d'un idéal chevaleresque qui s'applique aux Chevaliers de la Table Ronde et diffuseur de l'idéal courtois comme art de vivre. La mise en scène du quotidien, alliée au point de vue d'Astier oscillant entre réalisme historique et situationnel, ainsi que l'humour et la *fantasy*, sert la création d'un personnage imparfait, ancré dans la réalité et moderne. Cette mise en scène reflète la mentalité contemporaine qu'Astier lui a insufflée. Bien que la quête sacrée du Graal soit remplacée par la quête identitaire, la scène finale de la dernière saison annonce qu'Arthur reprendrait sa juste place de héros et, par extension, la quête sacrée dans une suite hypothétique de *Kaamelott*.

Le troisième chapitre a montré que la notion de héros arthurien, dans *Kaamelott*, pouvait se trouver affectée par son entourage. Un survol des sources médiévales arthuriennes nous a fait constater qu'Astier ne s'est basé que sur quelques bribes pour en extrapoler des relations variées et complexes. La figure de Merlin comme guide ayant été reléguée au second plan, Astier introduit un personnage de son cru, un empereur romain qui sert de guide à Arthur, remettant en question la notion d'autorité du héros. L'image même de l'empereur, encore éclatante aux yeux du peuple, ne concorde plus avec son état de sénescence. L'impression qu'Arthur a de la notion de héros est donc teintée par la crainte que tout apogée d'un héros soit inévitablement suivi d'un déclin. Ce déclin que connaît *Caesar* est vécu parallèlement par Arthur, quinze ans plus tard, et s'accélère sous l'influence malsaine de Méléagant, ce qui nous laisse croire que ce dernier est le Mal, une entité de l'Autre Monde qui encourage la chute plutôt que l'élévation spirituelle. L'empereur, par son suicide, confirme donc à Arthur que peu importent sa gloire et sa notoriété, il pourrait se retrouver dans une situation où l'abandon reste le seul remède au déclin qui le guette.

L'analyse des relations entre Arthur et deux de ses chevaliers, soit Lancelot et Perceval, a permis de voir comment l'autorité de leur suzerain s'exerce sur ces derniers et en quoi leur caractère d'élection respectif ne semble jamais se manifester de façon incontestable, ce qui réactualise la notion de héros en l'amoindrissant. Si dans les sources, les deux chevaliers font la preuve de leur loyauté indéfectible au roi, dans *Kaamelott*, ils se distinguent l'un de l'autre : avec Lancelot est soulevé le thème de la trahison alors que Perceval incarne la fidélité indéfectible. C'est l'ultime problème pour Arthur. D'une part, son chevalier le plus qualifié et le plus intelligent développe la certitude qu'il aurait pu lui aussi être élu, et de ce fait, il se rebelle contre son roi parce qu'il croit pouvoir réussir là où son compagnon échoue. D'autre part, Perceval, dont se dégagent les défauts de naïveté, d'incompréhension et de manque d'expérience, est le seul à rester loyal à Arthur, coûte que coûte. Le premier, bras droit et égal d'Arthur, ainsi que le deuxième, chevalier nécessitant le mentorat que lui offre son roi, présentent tous deux des qualités et des défauts, ce qui exaspère leur suzerain et ébranle sa confiance envers eux.

Enfin, nous avons confirmé que le héros selon Astier se distancie de sa forme médiévale en ce qui concerne l'amour courtois comme art d'aimer. Dans *Kaamelott*, le roi Arthur, avec ses nombreuses conquêtes amoureuses, n'est plus la victime trompée d'antan dans le triangle amoureux qu'il forme avec Guenièvre et Lancelot. Astier donne ainsi une couleur moderne aux relations qui unissent le roi à sa première épouse, Aconia, ainsi qu'à ses maîtresses et à sa troisième épouse, Mevanwi, toutes des relations extraconjugales qui l'éloignent de sa seule légitime épouse, Guenièvre. Si le code courtois est souvent évoqué, il n'est en rien respecté dans ces relations plus ou moins acceptées par l'entourage du roi. La question de la fidélité est toujours d'actualité à l'époque d'Astier et il s'efforce de la mettre en scène pour réactualiser le problème de l'absence d'un héritier légitime. C'est l'attitude rébarbative d'Arthur à l'endroit de Guenièvre et sa convoitise de la femme d'un autre chevalier qui causent le départ de son épouse du domicile conjugal pour le campement de Lancelot. Ses difficultés amoureuses prennent ainsi une place importante dans son quotidien, montrant, encore une fois, que le héros parfait est impossible, autant dans ses exploits que dans sa vie personnelle. Aussi, la relation de Guenièvre avec Arthur, puis avec Lancelot montre que l'imperfection peut toucher tous les héros, si valeureux et courtois soient-ils.

À la lumière des chapitres précédents, nous comprenons que la légende du héros arthurien dans *Kaamelott* a subi certaines entorses d'une part et s'est magnifié d'autre part en comparaison des récits médiévaux, tant historiques que littéraires. Malmenés, les personnages devraient normalement s'associer à l'aura divine de l'archétype du héros ou de la dame courtoise, mais la réactualisation et une certaine démythification du premier l'humanise plutôt et rejoint l'idée d'Astier d'une version plus probable et plus réaliste du mythe : le héros kaamelottien est une figure contemporaine du XXI^e siècle. À l'instar de Tennyson et de T.H. White, dont les œuvres arthuriennes furent influencées pour l'un, par l'époque victorienne dont il a fait l'allégorie, pour l'autre, par la Deuxième Guerre mondiale, le paysage médiéval et le mythe d'Arthur et des chevaliers de la Table Ronde dans *Kaamelott* laissent croire que le récit devient un miroir de l'époque d'Astier, qui influence inmanquablement l'attitude, le caractère et la façon de penser des personnages, que le résultat soit involontaire ou totalement assumé.

Le paradoxe kaamelottien, c'est que l'image des héros, bien que malmenée au point de remettre en doute le bien-fondé de ce titre, subsiste néanmoins. Ainsi, Arthur n'est pas parfait, son autorité est parfois remise en question, parfois respectée. Le concept du héros se renouvelle à travers une figure d'autorité et de courtoisie qui, dans sa finalité, ne pervertit pas en soi la légende arthurienne, mais introduit des doutes existentiels aux certitudes médiévales. Les idéaux chevaleresques et courtois, en ce sens, ne sont pas caducs, mais si insoutenables qu'impossibles à incarner sans les trahir et les dénaturer quelque peu. Ils sont plutôt remis au goût du XXI^e siècle, sous une forme plus réaliste. La légende passe ainsi de la certitude de la réussite et de la gloire du héros à l'inquiétude de situations d'échec, mais dont ce dernier a espoir de se relever et peut-être, qui sait, de triompher. Ainsi est transmise au spectateur en mal d'espérance, telle une catharsis, la promesse d'un succès qui est aussi possible pour lui que pour Arthur, attendu que l'image flatteuse et toujours séduisante, semble-t-il, du héros encourage la poursuite d'une quête d'idéal.

Les multiples points de vue que l'on peut avoir sur la série n'ont pas pu être tous abordés dans ce mémoire. Ainsi une analyse approfondie, par exemple, de l'historicité de la série pourrait en dévoiler davantage sur le besoin d'Astier de rendre sa série plus réaliste, voire plus près de la vérité historique.

Il serait intéressant d'observer *Kaamelott* du point de vue des femmes. Elles sont nombreuses dans la série, du personnage de Guenièvre aux amantes d'Arthur, en passant par les servantes, les paysannes et les autres femmes de chevaliers. Quelques-unes, par exemple Ygerne, la mère d'Arthur, et Séli, la mère de Guenièvre, ont un caractère implacable qui suggère une pointe de féminisme tant elles s'éloignent du poncif de la dame passive.

Aussi, Astier s'est efforcé de tenir une forme de discours sous-jacent dans *Kaamelott*, discours axé sur la littérature, la rhétorique et le langage qui est digne d'intérêt et que nous n'avons pu qu'effleurer lorsqu'il fut question du récit du Père Blaise qui est enchassé dans la série. Nous pensons, entre autres, aux opinions d'Arthur sur la poésie et sur le théâtre, aux cours de rhétorique qu'il donne à Perceval, à l'épisode entièrement écrit en alexandrins pour fêter l'anniversaire de l'empereur Alexandre ainsi qu'aux quelques exemples de « théâtre dans le théâtre ».

La série *Kaamelott* foisonne de personnages, de faits et de thèmes à analyser, et tous sont interconnectés. Certaines pistes de la trame narrative de la doxa n'ont pas été approfondies dans les « Livres » existants, tels qu'Anna et ses intentions incestueuses par rapport à son frère Arthur; le fils illégitime d'Arthur, Mordred; la liaison de Merlin avec Viviane, la Dame du Lac qui enferme Merlin pour qu'il reste avec elle à jamais; ou encore le fils de Lancelot, Galahad, qui enfin trouve le Graal. Ces pistes ont parfois été évoquées, mais sans être fixées définitivement par Astier, laissant entrevoir la poursuite de son œuvre dans des épisodes spéciaux à la télévision et une trilogie de films qui aboutira si Astier signe un contrat qui le satisfait totalement quant à la création de ceux-ci. Le scénario est pourtant entamé, et seul Astier sait ce qu'il fera de ses personnages à l'avenir.

Le besoin de héros près de nous explique pourquoi tous les admirateurs de *Kaamelott* ont espoir de voir un jour cette suite prendre vie à l'écran et peut-être, qui sait, de voir Arthur incarner toute la splendeur perdue du héros tel qu'Astier le conçoit.

APPENDICE I

Cf. chapitre 2, p. 72, note 69.

Notre transcription de l'épisode télévisuel tiré d'Alexandre Astier, « *Lacrimosa* », *Kaamelott - Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions Calt – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, scène 5, 6 et 7.

Scène 5

ARTHUR — Bonjour à tous! Alors, d'abord, une petite question : reste-t-il des Bretons qui ne sont pas encore sur cette plage? (*Il fait une pause.*) Je fais un petit topo pour ceux qui n'auraient pas tout bien intégré : je m'appelle Arthur, je suis le fils bâtard d'Uther Pendragon et d'Ygerne de Tintagel, et j'ai été désigné roi des Bretons par Excalibur.

(*La foule murmure d'incompréhension.*)

MERLIN — Les Bretons, c'est vous!

(*La foule s'exclame.*)

ARTHUR — Et voilà, par conséquent, je... je suis votre roi.

(*La foule l'applaudit.*)

ARTHUR — Non, non, mais c'est pas ça. Merci. Alors, j'ai cru comprendre que certains d'entre vous se sentaient un peu faiblarde à l'idée de rencontrer l'armée romaine. Attention, nous n'allons pas rencontrer l'armée romaine. Je vais rencontrer un haut fonctionnaire romain, et vous, durant cet entretien, ferez office, disons, de soutien, voilà. Autre chose, j'ai besoin pour cette entrevue de faire un petit test avec vous. Attention, c'est un exercice qui demande la totalité de votre concentration. Quand vous entendrez le mot « soldat », vous lèverez la main. Quand vous entendrez le mot « soldat », vous lèverez la main. Attention, concentrez-vous, on fait un essai : « Fromage! »

(*La foule lève la main.*)

ARTHUR — Non! Voilà, voilà non. C'est ça. Il fallait lever la main au mot « soldat ».

[...]

ARTHUR — Deuxième essai, restez bien concentrez, ne tombez pas dans les pommes non plus... « Poulailler! »

(*Certaines personnes dans la foule lèvent la main.*)

ARTHUR — Ah oui, là c'est bien, pas mal dans cette zone-là il y a un net progrès...

[...]

ARTHUR — Toujours le mot « soldat », attention, « soldat ». Troisième essai, on se concentre bien, on fait un gros effort : « Soldat! »

(*La foule lève la main.*)

ARTHUR — Voilà! Voilà! Là j'dis bravo, là j'dis d'accord. Est-ce que vous croyez que les armées romaines sont capables d'un sans faute au bout du troisième essai? Non certainement pas. Alors je vais vous dire une bonne chose : donnez-moi ça tout à l'heure, et je vous promets que les Romains seront tellement impressionnés par nos capacités,

qu'ils auront déserté le mur d'Hadrien dans les deux jours! (*Il sort Excalibur de son fourreau et le brandit dans les airs.*)

(*Personne ne réagit.*)

ARTHUR — Voilà, donc là, comme c'est plutôt une nouvelle joyeuse, voyez, ça serait pas mal de... j'sais pas, de lever la main, d'envoyer un cri d'encouragement, j'sais pas, d'autant que je sors l'épée tout ça, donc on reprend, c'est pas grave... nanan na lalala gna dans les deux jours!

(*Les acclamations fusent de toutes parts.*)

Scène 6

(*Les deux sénateurs romains arrivent sur la plage pleine de Bretons et s'assoient devant Arthur.*)

SERVIUS — Et euh... qu'est-ce que c'est que tout ça, là?

ARTHUR — Des Bretons.

SERVIUS — Des Bretons?

ARTHUR — Des Bretons.

SERVIUS — Ah.

ARTHUR — Bah on est en Bretagne, en Bretagne ya des Bretons, je vois rien de surnaturel.

SALLUSTIUS — Mais c'est quoi ça, c'est le... c'est la fédération? C'est...

ARTHUR — Non non non non, c'est...

SALLUSTIUS — C'est quoi?

ARTHUR — C'est, je sais pas, c'est comment dire... c'est des grouillots, quoi, c'est le peuple, le peuple breton, voilà. Non parce que moi en fait, c'est pas compliqué, j'ai un petit souci. J'ai un petit souci et je me suis dit tiens, pourquoi ne pas demander directement à Lucius Silieus Sallustius s'il avait pas un bon conseil à me dispenser?

SALLUSTIUS — Bah si je peux être utile à quelque chose...

ARTHUR — Alors, avant toute chose, la fédération est en très bonne voie.

SALLUSTIUS — Eh ben, tu m'en vois ravi, Arturus.

ARTHUR — Donc les chefs bretons acceptent d'unir leurs forces au sein d'une même nation bretonne, dirigée par votre serviteur, ils acceptent la centralisation du pouvoir, ils acceptent la monnaie commune, ils acceptent tout ce que vous voulez, mais... ils veulent pas de Romains.

SALLUSTIUS — Pardon?

SERVIUS — Pardon?

ARTHUR — Ils veulent pas de Romains, ils veulent plus de Romains.

SERVIUS — Qu'est-ce qu'on va faire alors?

SALLUSTIUS — Attendez, attendez, attendez... mais, ça ne dérange pas, le fait que toi, tu sois romain?

ARTHUR — Ah, je suis pas romain, moi, j'suis breton. Ah non, mais si, ah, mais j'suis né en Bretagne, j'suis breton. Non, mais de toute façon, de toute façon moi, ils m'acceptent, puisque j'ai l'épée. (*Il sort l'épée, la foule l'acclame.*) Voyez, c'est presque... j'allais dire, c'est presque chiant, parce que il suffit d'avoir l'épée, bon tout suite, voilà...

SERVIUS — Bon, qu'est-ce qu'on fait?

ARTHUR — Alors voilà, moi voilà ce que je vous propose, moi de mon côté, je fédère, je dirige le pays, je fais tout ce qu'on a dit quoi, et vous, de votre côté, vous foutez le camp, vous foutez le camp, mais propre et net. Le camp près du mur d'Hadrien vous le tombez, les deux camps sur la côte ouest, vous les tombez, vous ramassez votre bordel et vous décarrez.

SERVIUS — Ah ouais. Ah d'accord.

SALLUSTIUS — Attendez, attendez... je l'ai pas vue venir celle-là. Ah c'est vrai! Mais euh... si je refuse?

ARTHUR — Pas persuadé qu'il y ait quelque chose à refuser, ça fait quatre cents ans que vous essayez de passer le mur, vous y arrivez pas, là en plus ils sont fédérés... Franchement, pas de raisons que ça se passe mieux. On va voir si vous voulez revoir... on va voir, bougez pas. (*Il se lève et monte sur le rocher.*) Dites, une petite question comme ça, en passant. Qui, parmi vous, serait favorable à une trêve entre les forces romaines et bretonnes? (*Personne ne réagit.*) D'accord, et qui, au contraire, pense qu'il faut continuer les offensives jusqu'à ce que Rome capitule et démobilise ses troupes jusqu'au dernier soldat? (*Toute la foule lève la main. Arthur revient s'asseoir.*) Voilà. Donc, vous foutez le camp. Cependant, on est pas des bêtes, vous conservez un camp. Un seul camp. Moi j'suis un héros parce que j'veus ai foutu dehors, et vous, vous êtes un héros à Rome, parce que le pays est fédéré et dirigé par un Romain que vous avez mis en place. Qu'est-ce que vous en dites?

SALLUSTIUS — Pas mal. Pas mal. Mais la Bretagne euh...

ARTHUR — Non, la Bretagne, vous venez de la perdre. Maintenant, si vous voulez raconter au Sénat que vous venez de la gagner, ça ne me dérange pas.

SALLUSTIUS — D'accord.

SERVIUS — Qu'est-ce que je voulais dire... Tu ne comptais pas repasser par Rome toi, si?

ARTHUR — Si, pourquoi?

SERVIUS — J'ai à peu près compris le principe du double jeu, je ne saurais dire pourquoi, j'ai l'impression que tu nous l'as mis dans l'os, et je pense que si tu refous les pieds à Rome, ne le prend pas mal, j'te ferai éliminer.

ARTHUR — Il faut que je retourne à Rome une fois pour chercher ma femme.

SERVIUS — Alors un bon conseil, rase les murs.

(*Arthur considère ce qu'il vient d'entendre. Sallustius se lève et monte sur le rocher.*)

SALLUSTIUS — S'il vous plaît, juste une question, s'il vous plaît! Bon, alors, vous ne voulez pas d'un Romain, d'accord, mais êtes-vous certains d'avoir choisi le bon roi? Est-ce que vous êtes sûrs? Parce que ça ne fait pas tout l'épée magique non plus, hein?

MANILIUS — J'l'arrête?

SERVIUS — Essaye.

SALLUSTIUS — Vous le prenez pour un héros, mais je le connais moi, c'est un milicien, c'est un petit troufion, affecté à des rondes de surveillance dans une milice de seconde zone!

MANILIUS — On fait quoi là?

SERVIUS — On reste assis.

SALLUSTIUS — Honnêtement, qui voudrait comme roi de Bretagne, roi de Bretagne, un petit merdeux comme lui, qui ya encore quinze jours, n'était qu'un simple soldat?

(La foule lève la main. Les sénateurs partent.)

Scène 7

ARTHUR *(au peuple)* — Bien, j'ai l'honneur de vous annoncer que grâce à votre courage et à votre détermination, vous êtes libérés du joug romain.

PELLINORE *(qui sort du groupe et s'avance)* — Euh... c'est-à-dire?

ARTHUR — Comment?

PELLINORE — On n'a pas très bien entendu.

ARTHUR — Je dis, vous êtes libérés du joug romain.

PELLINORE — Du quoi?

ARTHUR — Du joug, du joug romain.

PELLINORE — Du jou... comme le.. comme du jou-fleur?

ARTHUR — Non, le joug, comme le joug, joug.

PELLINORE — Comme du joujou?

ARTHUR — De l'oppression, si vous voulez, voilà, vous êtes libérés de l'oppression romaine, ça vous va?

PELLINORE — Donc on est libérés de l'oppression romaine, on est très contents et on vous remercie, mais on aimerait bien revenir sur votre histoire de joug...

ARTHUR *(il s'énerve et se met à crier)* — Le joug! Le joug bon Dieu, le joug romain, bande de trous de balle, le joug le joug joug joug joug, merde!

MERLIN *(à Arthur)* — Calmez-vous, Sire...

PÈRE BLAISE — Franchement, ça en vaut pas la peine.

MANILIUS *(À Arthur)* — Non, mais descends de là, sans déconner, t'as l'air d'un con à gesticuler sur ton rocher...

BIBLIOGRAPHIE

1. *Corpus étudié*

1.1. *Corpus intégral sur DVD*

Astier, Alexandre (réal. et aut.), *Kaamelott*, France, Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2005-2009, 6 t.

1.2. *Corpus selon les années de parution, sur DVD*

Astier, Alexandre, *Kaamelott : Livre I*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2005, 100 épisodes, 3 min 30.

_____, *Kaamelott : Livre II*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2006, 100 épisodes de 3 min 30.

_____, *Kaamelott : Livre III*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2006, 100 épisodes de 3 min 30.

_____, *Kaamelott : Livre IV*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2007, 100 épisodes de 3 min 30.

_____, *Kaamelott : Livre V*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2008, 8 épisodes de 52 min.

_____, *Kaamelott : Livre VI*, France (Paris et Lyon), Productions CALT – Dies Irae, téléserie sur DVD, 2009, 9 épisodes de 44 min.

1.3. *Corpus selon les années de parution, sur papier*

Astier, Alexandre, *Kaamelott Livre 1 - Texte intégral : première partie*, Paris, Télémaque, coll. « J'ai lu », 2009, 318 p.

_____, *Kaamelott Livre 1 — Texte intégral : deuxième partie*, Paris, Télémaque, coll. « J'ai lu », 2009, 317 p.

_____, *Kaamelott Livre 2 — Texte intégral : première partie*, Paris, Télémaque, coll. « J'ai lu », 2010, 309 p.

_____, *Kaamelott Livre 2 — Texte intégral : deuxième partie*, Paris, Télémaque, coll. « J'ai lu », 2010, 303 p.

_____, *Kaamelott Livre 3 — Texte intégral*, Paris, Télémaque, 2010, 478 p.

2. *Autres œuvres d'Astier inspirées de Kaamelott*

2.1. *Bandes dessinées*

Astier, Alexandre et Steven Dupré, *Kaamelott — Tome 1 : L'Armée du nécromant*, Bruxelles, Casterman, 2006, 48 p.

_____, *Kaamelott — Tome 2 : L'Énigme du coffre*, Bruxelles, Casterman, 2007, 48 p.

_____, *Kaamelott — Tome 3 : Les Sièges de transport*, Bruxelles, Casterman, 2008, 48 p.

_____, *Kaamelott — Tome 4 : Perceval et le dragon d'airin*, Bruxelles, Casterman, 2009, 48 p.

_____, *Kaamelott — Tome 5 : Le Serpent du lac de l'ombre*, Bruxelles, Casterman, 2010, 48 p.

_____, *Kaamelott — Tome 6 : Le Duel des mages*, Bruxelles, Casterman, 2011, 48 p.

_____, *Kaamelott — Tome 7 : Contre-attaque en Carmélide*, Bruxelles, Casterman, 2013, 48 p.

2.2. *Court-métrage*

_____, *Dies Irae*, France (Lyon), Acting Studio, court-métrage, 2003, 14 min.

3. *Entrevues avec Alexandre Astier*

Calvi, Yves, *Entrevue avec Alexandre Astier à Nonobstant*, sur *France Inter*, 9 janvier 2008, <http://www.tv-radio.com/ondemand/france_inter/NONOBSTANT/NONOBSTANT20080109.ram>, consulté le 29 novembre 2011.

Durand, Jennifer, « Astier nous dit tout sur *Kaamelott* », *L'internaute*, 21 décembre 2012, en ligne, <<http://www.linternaute.com/television/serie-tv/dossier/alexandre-astier-nous-dit-tout-sur-kaamelott/alexandre-astier-kaamelott-est-drole-parce-que-je-ne-cherche-jamais-a-l-etre.shtml>>, consulté le 7 décembre 2013.

« Entretien avec Alexandre Astier », *Allociné*, 6 août 2012, baladodiffusion en ligne, <www.allocine.fr/serie-334/interviews/?cmedia=19381018>, consulté le 22 avril 2012.

Upperkut, « Entrevue avec Alexandre Astier », *YouTube* (d'abord diffusée sur le site web de la chaîne télévisée *Historia*), 30 octobre 2008, en ligne, http://www.youtube.com/watch?gl=FR&v=I6J_QKM6kCQ, consulté le 26 octobre 2012.

« Interview d'Alexandre Astier : "Mon personnage préféré? Perceval!" », *Astier & Co.*, en ligne, <<http://astierandco.fr/tag/Louis%20de%20Fun%C3%A8s>>, consulté le 3 janvier 2014.

Mouton-Dubosc, Xavier, « Alexandre Astier, Steven Dupré : "On veut que la BD existe y compris pour ceux qui ne connaissent pas la série" », *ActuaBD*, 16 mars 2007, en ligne, <<http://www.actuabd.com/Alexandre-Astier-Steven-Dupre-On-veut-que-la-BD-existe-y-compris-pour-ceux-qui-ne-connaissent-pas-la-serie>>, consulté le 3 mars 2013.

Pincas, Éric, « À la télévision : entretien avec Alexandre Astier », dans *Historia*, n° 717, septembre 2006, p. 77.

4. Sources intertextuelles médiatiques dans *Kaamelott*

Emmerich, Roland, *Stargate*, Canada (Toronto), Maple Pictures, 1994, 119 min.

Lucas, George, *Star Wars*, États-Unis (San Francisco), Lucasfilm, 1977-2005, 6 t.

Tolkien, John Ronald Ruel, *Le Seigneur des anneaux*, Paris, Pocket, 1972, 3 t.

Wright, Brad et Jonathan Glassner, *Stargate SG-1*, États-Unis (Los Angeles), Metro-Goldwin Mayer, téléserie sur DVD, 1998-2008, 10 t.

5. Romans d'inspiration arthurienne étudiés à titre de comparaison

Chrétien de Troyes, *Romans de la Table Ronde*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 2002, 734 p.

Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, traduction du latin par Lewis Thorpe, Londres, Penguin Classics, 1966, 373 p.

Malory, Sir Thomas, *Le Morte d'Arthur*, New York, The Modern Library Classics, 1999, 938 p.

Tennyson, Alfred, *Idylls of the King*, édité par Valerie Purton, Londres, Arcturus Publishing Limited, 2009 [1856-1885], 256 p.

The Mabinogion, traduction du gallois par Sioned Davies, New York, Oxford World's Classics, 2007, 293 p.

Twain, Mark, *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, New York, Washington Square Press, 1963 [1889], 360 p.

Wace, « Arthurian Chronicles : Roman de Brut », traduction de l'anglo-normand par Eugene Mason, *The Project Gutenberg*, 2003, en ligne, <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/10472/pg10472.html>>, consulté le 26 mai 2013.

White, Terence Hanbury, *The Once and Future King*, Ace Books, 1987, 639 p.

6. *Autres œuvres s'inspirant de la légende arthurienne (romans, films et bandes dessinées)*

Barjavel, René, *L'enchanteur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1984, 470 p.

Boorman, John, *Excalibur*, États-Unis (Los Angeles), Orion Pictures, 1981, 140 min.

Chauvel, David et Jérôme Lereculey, *Arthur : une épopée celtique*, Paris, Delcourt, 1999-2006, 9 t.

Fuqua, Antoine, *King Arthur*, États-Unis (Burbank), Touchstone Pictures, 2004, 139 min.

Gilliam, Terry, *Monty Python and the Holy Grail*, Angleterre (Cranbrook), Python (Monty) Pictures, 1974, 89 min.

Lawhead, Stephen, *Cycle de Pendragon*, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche », 1987-1997, 5 t.

Perkins, Les, *The Sword in the Stone*, États-Unis (Burbank), Walt Disney Studio, 1963, 79 min.

7. *Études critiques*

7.1. *Études critiques sur Kaamelott*

Bouget, Hélène, « Chevalerie en péril : Parodie et déconstruction des héros arthuriens dans *Kaamelott* », dans S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas et A. Sultan (dir. publ.), *Eidolon : Le Moyen Âge en jeu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 193-204.

Bozonnet, Camille, « *Kaamelott* : "faire dérailler les mythes en leur insufflant du quotidien" ? », dans S. Abiker, A. Besson, F. Plet-Nicolas et A. Sultan (dir. publ.), *Eidolon : Le Moyen Âge en jeu*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2008, p. 205-213.

Brossard, Sébastien, « *Kaamelott* : humour, parodie et réflexion sur l'échec », mémoire Master 1, UFR Sciences du langage de l'homme et de la société, Université de Franche-Comté, 2011, 40 f.

« Dans la douleur », *L'Esprit de Kaamelott, pour tout connaître de la série d'Alexandre Astier*, 1^{er} novembre 2009, en ligne, <<http://espritkaamelott.wordpress.com/2009/11/01/dans-la-douleur/>>, consulté le 3 janvier 2014.

« Interview d'Alexandre Astier : "Mon personnage préféré? Perceval!" », *Astier & Co.*, en ligne, <<http://astierandco.fr/tag/Louis%20de%20Fun%C3%A8s>>, consulté le 3 janvier 2014.

Le Nabour, Éric, *Kaamelott, Tome I : Au cœur du Moyen Âge*, Paris, Perrin, 2007, 214 p.

Chabert, Christophe, *Aux sources de Kaamelott*, Productions Calt – Dies Irae, documentaire en 4 parties dans Alexandre Astier (réal. et aut.), *Kaamelott — Livre III*, France, Productions CALT — Dies Irae, téléserie sur DVD, 2006, 1h 12 min.

Ciaudo, Alexandre, « Essai sur un système juridique d'il y a moins longtemps, dans une contrée pas si lointaine », *Le droit administratif*, 2 juin 2009, en ligne, <<http://www.blogdroitadministratif.net/index.php/2009/06/02/237-essai-sur-un-systeme-juridique-dil-y-a-moins-longtemps-dans-une-contree-pas-si-lointaine#pnote-237-1>>, consulté le 11 avril 2012.

Da Silva, Marie-Manuelle, « La série télévisée *Kaamelott* ou la matière arthurienne revisitée », *Carnets*, no. spécial Cultures littéraires : nouvelles performances et développement, automne/hiver 2009, p. 307-318.

Florentin, Valérie, « L'humour verbal et sa traduction: Une étude de la série télévisée française *Kaamelott* », mémoire de maîtrise, Département de langues, linguistique et traduction, Université Laval, 2010, 99 f.

Malterre, Laurie, « *Kaamelott* : une réécriture contemporaine du mythe d'Arthur », mémoire de Master 2, Limoges, Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Limoges, 2009, 144 f.

7.2. Études critiques sur la légende arthurienne

Berthelot, Anne, *Arthur et la Table Ronde : La force d'une légende*, Paris, Gallimard, 1996, 160 p.

Brasseur, Marcel, *Le roi Arthur, Héros d'utopie*, Paris, Éditions Errance, 2001, 279 p.

_____, *Les femmes dans la légende du roi Arthur*, Paris, Éditions Errance, 2003, 117 p.

Carrasso-Bulow, Lucienne, *The Merveilleux in Chrétien de Troyes Romances*, Genève, Librairie Droz, 1976, p. 36.

Delbouille, Maurice, « Guenièvre fut-elle la seule épouse du roi Arthur? », *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. 4, no 1, 1967, p.123-134.

Edeline, Francis, « Le roi Arthur et la sémiotique visuelle », dans *Text and Visuality* (11-17 août 1996), Martin Heusser (dir. publ.), Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 207-218.

Frappier, Jean, *Chrétien de Troyes et le mythe du Graal : étude sur Perceval ou le conte du Graal*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1972, 272 p.

Jones, W. L., *King Arthur in History and Legend*, Londres, Cambridge University Press, 1914, 145 p.

Régnier-Bohler, Danielle, *La légende arthurienne : le Graal et la Table Ronde*, Paris, Robert Laffont, 1989, 1206 p.

Rolland, Marc, *Le roi Arthur : de l'histoire au roman*, Paris, Éditions Jean-Paul Gisserot, 2007, 128 p.

7.3. *Étude d'archéologie sur le roi Arthur*

Littleton, C. Scott et Linda A. Malcor, *From Scythia to Camelot*, Los Angeles, Routledge, 2000, 424 p.

7.4. *Études d'histoire littéraire médiévale*

André le Chapelain, *Traité de l'amour courtois*, traduction, introduction et notes par Claude Buridant, Paris, Librairie Klincksieck, 2002, 260 p.

Berthelot, Anne, et François Cornilliat, *Littérature – Moyen Âge, XVI^e siècle : textes et documents*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Nathan, 2002, 511 p.

Köhler, Erich, *L'aventure chevaleresque : Idéal et réalité dans le roman courtois*, préface de Jacques Le Goff, Paris, Éditions Gallimard NRF, coll. « Bibliothèque des idées », 1974, 318 p.

Zink, Michel, *Littérature française du Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, 393 p.

7.5. *Études théoriques sur les genres*

Berthelot, Anne, *Le roman courtois, une introduction*, Paris, Armand Colin, 2005, 127 p.

Besson, Anne, *D'Asimov à Tolkien : Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004, 250 p.

_____, *La Fantasy*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 Questions », 2007, 205 p.

_____, « Bestiaire de *fantasy*, bestiaire de fantaisie? », dans *Le merveilleux et son bestiaire*, Anne Besson (dir. publ.), Paris, L'Harmattan, 2008, p. 256.

Brenda Dunn-Lardeau et alii, *Le voyage imaginaire dans le temps*, Grenoble, Ellug, 2009, 385 p.

Golsan, Richard J., « Poétique et politique de la "faction" », *Les Cahiers du Ceracc*, no. 7, 2014, en ligne, <<http://www.cahiers-ceracc.fr/golsan2.html>>, consulté le 25 avril 2014.

Ludün, Mats, *La fantasy*, Paris, Ellipses Édition, 2006, p. 8.

Matthias, Guillaume, « Les shortcoms, l'avenir de la fiction française? », *Front de libération télévisuelle*, en ligne, <http://www.a-suivre.org/_archives/flt/article.php?id_article=527>, consulté le 12 décembre 2011.

Mills, Brett, *The Sitcom*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2009, 182 p.

Sellier, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? », *Littérature*, no. 55, 1984, p. 112-126.

7.6. Études théoriques sur l'intertextualité et le dialogisme

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, 488 p.

Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, 558 p.

Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1996, 186 p.

7.7. Études théoriques sur le héros

Kerbrat, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'héroïsme*, Paris, Presses universitaires de France, 2000, 164 p.

Meyer, Bruce, *Heroes : The Champions of Our Literary Imagination*, Toronto, Harper Collins Publishers, 2007, 273 p.

Sellier, Philippe, *Le mythe du héros ou le désir d'être dieu*, Paris, Bordas, 1970, 207 p.

7.8. Études sur Louis de Funès

Bonotte, Stéphane, *Louis de Funès : jusqu'au bout du rire*, Paris, Librairie générale française, 2005, 254 p.

Djemaa, Pascal, *Le sublime antihéros du cinéma*, Géménos, Autres temps, 2008, 171 p.

8. *Ouvrages de référence : dictionnaires et lexiques*

Conio, Gérard et Philippe Forest, *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Paris, Pierre Bordas et fils, 1993, 222 p.

Greimas, Algirdas Julien, *Le dictionnaire de l'ancien français*, Paris, Larousse Dictionnaires, 2012, 630 p.

« Répurgateurs », *Lexicanum*, en ligne, <<http://whfb-fr.lexicanum.com/wiki/R%C3%A9purgateurs>>, consulté le 30 août 2013

Office québécois de la langue française, « Antépisode », *Le grand dictionnaire terminologique*, 2012, en ligne, <http://www.granddictionnaire.com/BTML/FRA/r_Motclef/index800_1.asp>, consulté le 21 mars 2012.